Marcel Martin

A Linguagem Cinematográfica

Tradução

Lauro António
Maria Eduarda Colares

Dinalivro

Título original: *Le Langage Cinématographique*
Título: *A Linguagem Cinematográfica*
Autor: Marcel Martin
Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares

Revisão: Nuno Marques

Capa: Cítrica Design
Paginação: Mário Félix – Artes Gráficas

ISBN 972-576-384-X
Depósito legal: 235355/05
Data de saída: Dezembro de 2005
Impressão e acabamento: Impresse 4

DINALIVRO
Rua João Ortigão Ramos, n.º 17-A
1500-362 LISBOA PORTUGAL
Tel. 217 122 210 – Fax 217 153 774
E-mail: info@dinalivro.pt

UMA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

«O meu propósito é ilustrar a História do Cinema muito mais do que a sua actualidade [...]. Tento precisar o melhor possível a origem e a primeira utilização de um ou outro efeito de linguagem visual ou sonora, e dar exemplos seleccionados entre os clássicos da cinematografia.»

Marcel Martin

Foi em 1971 que apareceu em Portugal a primeira edição traduzida para português de *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin[1]. Era uma edição da Prelo, com tradução conjunta, minha e do meu querido amigo Vasco Granja (nessa altura trabalhávamos muito em equipa, sobretudo na organização dos Ciclos Cinematográficos da Casa da Imprensa, que aconteciam anualmente na salas dos cinemas Alvalade e São Luís e, posteriormente, no Império). A primeira edição francesa desta obra surgira em 1955, esgotara com rapidez, e constituíra obviamente um êxito editorial, mas fora sobretudo um grande triunfo junto de um público cinéfilo jovem, que irrompia com a força de um vulcão um pouco por todo o mundo, sobretudo na Europa e particularmente em França, com o aparecimento da *nouvelle vague* (que iria ter repercussões importantíssimas por todos os continentes, com o eclodir de movimento de «novo cinema» do Brasil às Repúblicas ditas Democráticas de Leste, do Canadá e dos EUA à Ásia). Esta obra transformou-se um pouco na «Bíblia» dessa juventude ávida de compreender o cinema e de o conceber criativamente.

Por essa altura não abundavam as escolas de cinema (ainda que o IDHEC, em Paris, fosse já uma referência internacional, como o era igualmente a Cinemateca Francesa), e livros como este de Marcel Martin tinham o dom de «ensinar» a ver os filmes, o que era por essa altura (e ainda hoje) a melhor forma

[1] Anteriormente tinha aparecido uma outra edição portuguesa, publicada no Brasil, em 1963, pela Livraria Itatiaia Limitada, de Belo Horizonte.

de se «aprender» a gostar de cinema e, por arrastamento, de «fazer cinema». Muitas gerações de jovens aprenderam a amar o cinema lendo obras como esta e vendo os filmes que ela estuda e refere.

Durante muitos anos a edição portuguesa esteve esgotada e era impossível encontrá-la, nem sequer em alfarrabistas. Quem tinha um exemplar guardava-o ciosamente (eu nem por isso, dado que emprestei há muito o meu a alguém que o resolveu guardar ciosamente – que lhe tenha feito bom proveito, é o que desejo!). Foram surgindo muitas edições em França, até ser publicada, em 1985, uma edição revista e aumentada, com a colaboração de Olivier Barrot, ainda e sempre pelas Editions du Cerf. É esta edição que agora é dada à estampa pela Dinalivro, numa nova tradução revista e aumentada, novamente em colaboração, desta feita entre mim e a Maria Eduarda Colares.

Marcel Martin foi um dos grandes críticos, ensaístas e historiadores de cinema de França, ombreando com nomes como os de George Sadoul, Henry Agel e tantos outros seus contemporâneos[2]. Este seu livro, tal como todas as obras referentes a escolas estéticas e narrativas, tende a desactualizar-se, mas não a ser ultrapassado. Desactualiza-se porque vão surgindo novos movimentos, correntes e autores. É a lei da vida. Mas o que fica escrito sobre tudo o que ocorreu até à eclosão da *nouvelle vague* não perde a sua razão de ser, por muitos ângulos novos sob os quais possa ver visto. Nesse aspecto, a «lição» de Marcel Martin mantém toda a sua actualidade e vigor. O seu trabalho de análise de muitas obras da época do cinema mudo é notável e mantém toda a força da sua argumentação e inteligência. Como é sabido, durante esta época lançaram-se os alicerces de uma linguagem cinematográfica que ainda hoje é a base de toda a linguagem audiovisual, particularmente de todo o cinema. Por isso, acompanhar as lições de Marcel Martin é acompanhar o laborioso caminho da criação cinematográfica, da institucionalização de regras e da sua ultrapassagem criativa e revolucionária.

[2] Marcel Martin foi autor de várias obras dedicadas ao cinema, entre as quais se devem destacar *Charlie Chaplin*, *Jean Vigo*, *Le Cinéma Français depuis la Guerre*, *Le Cinéma Soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*. Foi crítico e fundador de algumas revistas que tiveram uma influência decisiva na imprensa internacional (como a «Cinema») e foi presidente de honra da «Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (Fipresci)».

Agora que apareceram tantas escolas de cinema e audiovisual, agora que há tantas formas de prosseguir uma carreira ligada ao cinema e ao audiovisual, agora que o interesse pelo cinema e os novos meios de comunicação audiovisual suscita tanto entusiasmo, quanto mais não seja entre o público que se quer cada vez mais informado e crítico, uma obra como esta tem toda a razão para ser para ser reeditada, lida e relida, estudada e discutida, inclusive nalguns aspectos que podem ser polémicos nos nossos dias (há, por exemplo, uma excessiva tendência para valorizar o cinema de Leste, da URSS e Estados satélites, que os tempos se encarregaram de repor no seu devido lugar).

LAURO ANTÓNIO

PREFÁCIO

Não são certamente muito numerosas as obras sobre cinema que, meio século depois da sua primeira publicação, continuam a ser reeditadas. É o caso de *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin, que se transformou, com o decurso dos anos, numa espécie de gramática da 7.ª arte, na qual se aprendem as próprias bases da sua escrita. Para dizer a verdade, explorar hoje esta obra constituirá, quer para o leitor preparado, quer para aquele que vai descobrir pela primeira vez este texto, um mergulho refrescante no amor louco pelo cinema. Quando o livro saiu, Marcel Martin não tinha ainda trinta anos e o olhar moderno, o nosso, sobre os filmes, mal completara os dez anos de existência. Data do pós-guerra, na época ainda recente, a aparição em França do comentário simultaneamente estético e técnico de um André Bazin – sobre a profundidade de campo, por exemplo –, a definição de uma abordagem quase moral às obras de Roger Leenhardt, o realce de um estilo de Alexandre Astruc (a *caméra stylo*), ou o esboço imperfeito de uma metodologia histórica de Georges Sadoul e Jean Mitry. Mas em breve irão surgir as posições demarcadas, injustas e estimulantes dos colaboradores dos *Cahiers du Cinéma*, futuros animadores da Nova Vaga.

Marcel Martin situa-se à margem destas referências. Divorciado do materialismo em filosofia, apaixona-se pelos filmes antes de os dissecar e esforça-se por explicar ao laico a sua estrutura, composição e linhas de força estéticas. Mais próximo de Pierre Francastel do que de Élie Faure, ele reaproxima, disseca, recorda, mais como cinéfilo do que como erudito, apesar de a sua curiosidade não conhecer limites. Ao lê-lo, apreendemos a medida da infinita com-

plexidade da escrita cinematográfica, que se aprende a ler, de uma forma útil, como uma linguagem descodificada. E Marcel Martin soube parar a tempo no declive perigoso que conduzia na análise dos filmes à tentação do cientismo, esboçado na Sorbonne a partir dos anos cinquenta e formalizado depois de 1968 por Christian Metz e os seus epígonos.

Dos Irmãos Lumière a Wim Wenders, um século de cinema é percorrido nestas páginas. O seu autor viveu uma sede insaciável de imagens, um desejo jamais satisfeito de descobertas. De bloco de notas na mão e óculos na fronte, passou à vontade três ou quatro decénios da sua vida dentro das salas escuras. François Truffaut em «Fahrenheit 451», inspirado por Ray Bradbury, imaginava «homens-livros». Marcel Martin é um «homem-filme».

Ouçamo-lo.

Olivier BARROT

ADVERTÊNCIA DO AUTOR

Desde a sua primeira edição, em 1955, este livro conheceu um sucesso constante porque correspondeu às necessidades daqueles para quem foi concebido, os cinéfilos e todos os amantes do cinema que pretendem fundamentar o seu interesse e aprofundar os seus conhecimentos. Foi traduzido em dezassete línguas e serviu de manual em várias escolas de cinema. Constitui o balanço de mais de trinta anos de frequência assídua da Cinemateca Francesa, dos cineclubes, das salas públicas e da televisão e o produto de inúmeras notas recolhidas no decorrer das projecções: tendo «aprendido» cinema unicamente vendo filmes, quis fazer deste livro a síntese de uma experiência prática de cinéfilo e um instrumento de trabalho para todos os que se querem iniciar na estética do cinema e simultaneamente na sua história.

Aplicando o princípio sensato de Pierre Larousse, para quem «um dicionário sem exemplos é um esqueleto», ilustrei o discurso «pedagógico» com numerosas citações de filmes descritas rigorosamente de modo a evidenciar o seu significado, na sequência de outros teóricos, dentro de uma perspectiva estética que foi, nomeadamente, a de André Bazin, que eu considero um dos meus mestres espirituais, tal como Georges Sadoul no que se refere ao método historiográfico. Não considerei relevante repetir aqui as conclusões perfeitamente formuladas pelos semiólogos, porque a tentativa de aplicar uma disciplina científica, a linguística, a uma actividade de criação artística revelou ser uma tarefa sedutora mas arriscada, na medida em que a formulação das leis da produção e da transmissão do sentido não elimina o mistério e o milagre da criação individual: o próprio Christian Metz reconheceu os limites da investigação semiológica neste domínio. É por isso que me limito a fornecer ao leitor, em anexo, uma breve abordagem da questão.

Verificando o abandono progressivo de um bom número de processos da linguagem cinematográfica, somos de início tentados a pensar que o seu inventário constituiria o diagnóstico de uma espécie de doença infantil correspondente aos balbucios da Sétima Arte, antes que esta se conseguisse libertar de alguns dos meios de expressão que podem, com efeito, parecer um pouco escolares na sua vontade de aplicar ao cinema efeitos de linguagem que não são muitas vezes mais do que equivalentes mais ou menos aproximados dos processos orais ou escritos. Mas o desprendimento progressivo da especificidade da linguagem fílmica foi obviamente acelerado pela influência da televisão, que representa aquilo que me sinto tentado a designar, parafraseando Roland Barthes, por o grau zero da escrita fílmica. Esta contaminação traz consigo uma banalização e uma uniformização que traduzem mais a negação da linguagem do que a sua evolução: o cinema comercial é geralmente uma simples fotocópia da realidade, em vez da criação original de um universo específico.

É a liberalização de clichés estilísticos e dramatúrgicos que traduz a grande explosão dos inícios dos anos 60, a de várias *nouvelles vagues* e do *cinéma direct*, movimentos constitutivos de um novo cinema caracterizado pelo abandono da maioria dos «artifícios» tradicionais da escrita. Assim, a linguagem cinematográfica moderna, alimentada pela contribuição do realismo em geral e do neo-realismo em particular, atingiu um estilo destituído de todas as limitações que poderiam constituir os componentes do arsenal expressivo da linguagem tradicional.

É por isso que o meu trabalho, para além do seu objectivo inicial de elencar todos os processos de escritura fílmica, deriva numa análise histórica dos condicionalismos técnicos, intelectuais e ideológicos da evolução da linguagem: se os fenómenos linguísticos funcionam, numa certa medida, independentemente das circunstâncias materiais e temporais da realização dos filmes, eles não podem ser delas separados sob pena de se cair numa arbitrariedade formalista. Porque o *real do cinema*, que é o objecto essencial deste estudo, se inscreve no *cinema do real*, isto é, no conjunto dos determinismos históricos e ideológicos dos quais os filmes são o espelho ou o motor.

É, portanto, neste enquadramento intelectual que o meu trabalho se situa, trabalho esse que tem o objectivo, antes de tudo, de fornecer aos cinéfilos uma análise sistemática e normativa dos processos de expressão da linguagem cinematográfica.

Nota dos editores franceses

A primeira edição desta obra, aparecida em 1953, obteve um êxito lisongeiro e esgotou-se rapidamente, o mesmo acontecendo com as traduções publicadas em espanhol, japonês, russo e português.[1]

Tendo em vista o público a que se destina essencialmente, o de amadores e de curiosos de cinema, os «cinéfilos», o autor não quis reimprimir, exactamente igual, um livro que não pretendera aparecer como definitivo e que queria ser, primeiro do que tudo, um instrumento de trabalho.

O presente volume não é, portanto, uma simples reimpressão, mas uma nova edição, inteiramente remodelada em função de cinco anos de experiências e aquisições inéditas que reforçam ainda mais o carácter de informação concreta e de síntese original a que a obra ficou devendo o seu êxito.

---

[1] A anterior edição em língua portuguesa deste volume ficou a dever-se à Livraria Itatiaia Limitada, de Belo Horizonte, Brasil, 1963. A primeira edição em Portugal data de 1971, teve como editora a Prelo, e tradutores Vasco Granja e Lauro António. A presente edição de 2004 tem como base a nova edição francesa, recolhendo todavia toda a informação já estabelecida na edição de 1971. (nota dos tradutores).

Nota dos tradutores portugueses

O critério adoptado para a tradução dos títulos de filmes obedeceu aos seguintes princípios:

– Procurámos dar o título original do filme entre aspas;

– O título português (sem aspas) significa que o filme teve exibição em Portugal com o título referido;

– O título português (entre aspas) representa a tradução literal do título original, quando a língua de origem não é facilmente compreensível pelo leitor português (casos de russo, japonês, línguas nórdicas, etc.). Na maior parte dos casos trata-se de filmes não exibidos em Portugal, contudo, nesta classificação encontram-se títulos exibidos comercialmente entre nós, ou na televisão, mas que ignoramos o título da versão portuguesa.

As omissões e os casos que não conseguimos resolver, apesar dos nossos esforços, ficam em suspenso, até uma eventual nova edição da presente obra e para a qual solicitamos a colaboração benévola do leitor no sentido de nos indicar as inexactidões cometidas.

AGRADECIMENTOS

A Pedro Barros, que facultou à Dinalivro a primeira edição de *A Linguagem Cinematográfica*, um objecto raro e precioso, e sonhou desde sempre com a reedição deste livro

INTRODUÇÃO

Noventa anos após a descoberta dos irmãos Lumière[1], deixou de ser possível afirmar, seriamente, que o cinema não é uma arte. Será então presunção pensar que há, na história do cinema, cerca de cinquenta filmes que são tão preciosos como a Ilíada, o Pártenon, a Capela Sistina, a Gioconda ou a Nona Sinfonia, e cuja destruição empobreceria de modo idêntico o património artístico e cultural da humanidade? Sim, talvez, porque uma tal afirmação parecerá audaciosa àqueles que persistem em considerar o cinema como uma «divertimento de hilotas» (Georges Duhamel): é fácil responder que, se certas pessoas desprezam o cinema, é, com efeito, porque ignoram a sua beleza e que, mesmo assim, é absolutamente irracional ter por desprezível uma arte que é, socialmente falando, a mais importante e a mais influente da nossa época.

Mas é preciso reconhecer que a própria natureza do cinema fornece muitas armas contra ele.

O cinema é *fragilidade* porque está ligado a um suporte material extremamente delicado e que acaba por se estragar com o uso; porque só há muito

[1] Será necessário lembrar que o cinema não saiu completamente formado do cérebro dos irmãos Lumière em 1895? Georges Sadoul começou justamente a sua «Histoire Générale» com um volume consagrado a «L'Invention du Cinéma» e que se inicia em 1832. Mas é evidente que, sem necessidade de remontar ao mito da caverna, as sombras chinesas e as lanternas mágicas prepararam, muito anteriormente, o caminho do cinema (ver a sessão de sombras chinesas em «Schatten» – Sombras; e em «La Marseillaise» – «A Marselhesa»). A descoberta fundamental dos Irmãos Lumière consiste no aperfeiçoamento e aplicação do dispositivo de movimento intermitente que tornou possível o *Cinématographe*, tendo como ponto de partida as invenções dos pioneiros, especialmente de Étienne Jules Marey (*Cronophotographe*, 1888) e Thomas Edison (*Kinetoscope*, 1891).

pouco tempo é que se encontra protegido pelo depósito legal e porque o direito moral dos criadores quase não é reconhecido; porque é considerado, antes de tudo, uma mercadoria, e porque o possuidor tem o direito de destruir os filmes como muito bem entender; porque está submetido aos imperativos dos comanditários e porque em nenhuma das outras artes as contingências materiais têm tanta influência sobre a liberdade dos criadores.

O cinema é *futilidade* porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como um simples divertimento onde se vai sem cerimónia; porque a censura, os produtores, os distribuidores e os exibidores cortam os filmes à sua vontade; porque as condições do espectáculo são tão lamentáveis que no sistema de sessões contínuas se pode ver o fim antes do começo, projectado numa tela que não corresponde ao formato do filme; porque em nenhuma outra arte a concordância crítica é tão difícil de atingir e porque todas as pessoas se julgam autorizadas, tratando-se de cinema, a se considerarem juízes.

O cinema é *facilidade* porque se apresenta, a maioria das vezes, sob as aparências do melodrama, do erotismo ou da violência; porque consagra, em grande parte da sua produção, o triunfo da imbecilidade; porque é, nas mãos das potências económicas que o dominam, um instrumento de embrutecimento, uma «fábrica de sonhos» (Ilya Ehrenburg), «rio fugaz desbobinando à farta quilómetros de ópio óptico» (Audiberti).

Deste modo, vícios profundos contrariam o desenvolvimento estético do cinema; e, para além disso, um pecado original vergonhoso pesa sobre o seu destino.

UMA INDÚSTRIA E UMA ARTE

É conhecida a célebre fórmula final de «Esquisse d'une Psychologie du Cinéma», de André Malraux: «De resto, o cinema é uma indústria.» O que é para Malraux, aparentemente, a verificação de um evidência, torna-se, no espírito de alguns, a afirmação de um vício redibitório.



▲ «Il Grido» (O Grito, Michelangelo Antonioni, 1957)



▼ «Tokyo Monogatari» (Viagem a Tóquio, Yasujiro Ozu, 1953)



▲ «Un Chien Andalou» (Um Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1928)

▼ «La Pointe Courte» (Agnès Varda, 1954)



Evidentemente que o cinema é uma indústria, mas concordar-se-á que a construção das catedrais foi quase também, materialmente falando, uma indústria pela vastidão dos meios técnicos, financeiros e humanos que exigiu e tal facto não impediu a ascensão destes monumentos no sentido da beleza. Mais do que o seu carácter industrial é o carácter comercial que constitui um grave inconveniente para o cinema, pois a importância dos investimentos de que necessita torna-o tributário das forças económicas para as quais a única regra de acção é a rentabilidade e que acreditam poder falar em nome do gosto do público, em virtude de uma hipotética lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado na medida em que a oferta influencia a procura a seu belo prazer. Resumindo, se o facto de ser uma indústria pesa gravemente sobre o cinema, as implicações morais deste conceito de indústria, mais do que as materiais, é que são responsáveis por isso.

Felizmente que tal facto não impede a sua instauração estética e que, na sua vida ainda curta, o cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte, uma arte que conquistou os seus meios específicos de expressão, e que está completamente livre das influências das outras artes (em especial do teatro), para desenvolver as suas possibilidades próprias em plena autonomia.

UMA ARTE E UMA LINGUAGEM

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação no teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espectáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte.

No caso de Lumière, o outro pólo original do cinema, a evidência é menos nítida mas talvez mais demonstrativa. Ao filmar a «Entrée d'un Train en Gare de La Ciotat» (A Chegada do Comboio) ou «La Sortie des Usines» (A Saída da Fábrica), Lumière não tinha a consciência de fazer obra artística, mas simples-

mente de reproduzir a realidade: contudo, esses pequenos filmes vistos hoje são surpreendentemente fotogénicos. O carácter quase mágico da imagem fílmica aparece com perfeita clareza: a câmara cria uma coisa muito diferente de uma simples cópia da realidade. Aconteceu o mesmo nas origens da humanidade: os homens que executaram as gravuras rupestres de Altamira e Lascaux não tinham consciência de fazer obra de arte e o seu fim era puramente utilitário, pois tratava-se de assegurarem uma espécie de domínio mágico sobre os animais selvagens que constituíam a sua subsistência. Todavia, as suas criações fazem hoje parte do património artístico mais precioso da humanidade.

Portanto a arte esteve, no início, ao serviço da magia e da religião, antes de se tornar uma actividade específica criadora de beleza. Inicialmente espectáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideias: os nomes de Griffith e de Eisenstein são os principais marcos dessa evolução que se fez pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos êles: a montagem.

UMA LINGUAGEM E UM SER

Tornado linguagem graças a uma *escrita* própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um *estilo,* o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte.

Que o cinema é uma linguagem, eis o que esta obra pretende demonstrar, analisando os inúmeros processos de expressão que são utilizados por ele com uma maleabilidade e uma eficácia comparáveis às da linguagem falada. No entanto, esta afirmação não foge à controvérsia. Claro que, sob diversas formas, vários autores contribuíram para isso. Assim, para Jean Cocteau, «um filme é uma escrita em imagens», enquanto que Alexandre Arnoux considera que «o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, elipses, convenções, gramática»; Jean Epstein vê nele «a língua universal», e Louis Delluc afirma que «um bom filme é um bom teorema». Por outro lado, várias obras foram consagradas, com títulos explícitos ou não, à linguagem fílmica.

Mas poder-se-á verdadeiramente considerar que o cinema seja uma linguagem dotada da maleabilidade e do simbolismo que esta noção implica? Cohen-Séat não parece acreditar nisso quando escreve: «Desde que se trate de reencontrar o rasto das disciplinas da linguagem convencional na agitação transbordante das imagens fílmicas e, sobretudo, se se tenta procurar qualquer meio de secundar estas disciplinas, de secundar o seu estabelecimento, é necessário admitir, primeiro do que tudo, evidentemente, que a filmografia ainda não ultrapassou uma era de harmonias imitativas. Os nossos filmes pertenceriam, por assim dizer, à idade das onomatopeias visuais e sonoras, das primitivas evocações directas. Esses signos ingénuos seriam chamados para uma organização mais elaborada e, por consequência, para acolher ou instituir neles próprios uma espécie de convencionalismo... É conveniente acrescentar, claro, que o carácter primitivo da expressão fílmica não nos obriga, de modo algum, a considerar o filme como representando «a mentalidade do selvagem desenvolvida numa linguagem civilizada». Considerá-lo-íamos antes como uma forma de linguagem ainda não evoluída, inserindo-se numa civilização avançada, e talvez capaz, consequentemente, de tomar uma via de evolução original...»[2] A estas restrições, sem dúvida alguma muito severas embora bastante inteligentes, Gabriel Audisio acrescenta outras, de carácter histórico: «Diz-se também que o cinema é uma linguagem, o que é falar muito imprudentemente. Quem confundir linguagem com meio de expressão expõe-se a graves dissabores. A impressão é um meio de expressão: pôde esperar que a inventassem. Porque o homem teve sempre diversos meios de se exprimir, nem que fosse com gestos... Mas a música, a poesia e a pintura são linguagens: não me parece que tenham sido inventadas ontem, nem que se possa jamais inventar outras. A linguagem nasceu com o homem[3].»

Talvez. Mas então admitir-se-á que o cinema é a forma mais recente da linguagem definida como «sistema de signos destinados à comunicação». Contudo,

---

[2] *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma,* pp. 129-131.
[3] *L'Écran français,* n.º 74, de 26 de Novembro de 1946.

o semiólogo Christian Metz, autor desta definição, afirma que ela não pode abarcar a flexibilidade e a riqueza da linguagem cinematográfica: «*Reprodução* ou *Criação,* o filme ficaria sempre aquém ou além da linguagem» devido ao que «existe de abundante nesta linguagem tão diferente de uma língua, tão rapidamente submetida às inovações da arte como às aparências perceptivas dos objectos representados». É o seu aspecto pouco *sistemático* que diferencia a *linguagem* cinematográfica da *língua:* as «diversas unidades significativas minimais» não têm no seu interior «significado estável e universal» e é isso que permite classificar o cinema entre outros «conjuntos-significantes», tais como «os que formam as artes ou os grandes meios de expressão culturais.»[4]

Mas o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação *(o significante)* coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula *(o significado).*

Na realidade, a representação é sempre *mediatizada* pelo tratamento fílmico, como sublinha Christian Metz: «Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado.»[5]

Isto significa que a realidade que aparece no ecrã nunca é totalmente *neutra,* mas sempre *sinal* de algo mais, num qualquer grau. Bernard Pingaud comentou esta dialéctica significante-significado da seguinte forma: «Contrariamente aos seus análogos reais, vemos sempre o que os objectos querem dizer e, quanto mais este conhecimento é evidente, mais o objecto se dilui nele, perde o seu valor específico. De forma que o filme parece condenado quer à

[4] *Langage et Cinéma,* pp. 216-217 e 99.
[5] *Communications,* n.º 5, Abril 1965.

opacidade de um sentido rico, quer à clareza de um sentido pobre. Tanto pode ser símbolo, como enigma.»[6] Esta ambiguidade de relação entre o real objectivo e a sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai desde a crença ingénua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem.*

Esta constatação leva à aproximação da linguagem fílmica da linguagem poética em que as palavras da linguagem prosaica se enriquecem com múltiplos significantes potenciais. E pode pensar-se que a linguagem fílmica vulgar, tornando-se um *meio* que não transporta em si próprio o seu *fim* porque se limita a ser um simples veículo de sentimentos ou de ideias, constitui uma espécie de *doença infantil* do cinema, limitando-se a apresentar um catálogo de receitas, de procedimentos e de habilidades linguísticas pretensamente produtores de «significados estáveis e universais.»

Porque se pode verificar que muitos filmes, perfeitamente eficazes no plano da linguagem, se mostram nulos do ponto de vista estético, do ponto de vista de *ser fílmico:* não têm existência artística. «Há filmes», escreve Lucien Wahl, «cujo argumento é suficiente, a realização não tem erros, os actores têm talento, mas o filme não vale nada. Não conseguimos ver o que lhes falta, mas sabemos que é o principal.» O que lhes falta é aquilo a que alguns chamam a *alma,* ou a *graça* e a que eu chamo o *ser.* «Não são as imagens que fazem um filme», escreveu Abel Gance, «mas a alma das imagens.»

Para que esta revolução da linguagem, esta elevação do *cinema-linguagem* na direcção do *cinema-ser,* se realizasse, foi importantíssimo o contributo de nomes como Griffith, Eisenstein e, mais tarde, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Resnais e Godard.

Já repararam evidentemente que as três etapas que acabei de definir não se colocam (ou pelo menos não se colocam prioritariamente) numa perspectiva histórica, mas correspondem antes a um progresso conceptual e ideal que exprime o que parece ser a evolução simultaneamente real e racional do cinema na direcção da sua instauração estética perfeita.

[6] *Alain Resnais,* Premier Plan n.º 18, p. 18.

O objectivo exacto desta obra é proceder ao recenseamento metódico e a um estudo pormenorizado de todos os processos de expressão e de linguagem utilizados pelo cinema: isto, bem entendido, sob uma perspectiva prioritariamente estética, sendo sempre o meu ponto de vista o do espectador-crítico, julgando as obras *a posteriori*. É conveniente precisar que me absterei de qualquer paralelismo sistemático com a linguagem verbal e que apenas recorrerei aos termos da sintaxe e da estilística, ou por comodidade, ou quando a aproximação se impuser com demasiada evidência para ser recusada. É com efeito possível estudar a linguagem fílmica a partir das categorias da linguagem verbal, mas qualquer assimilação de princípio seria simultaneamente absurda e vã. Creio que é necessário afirmar desde o início a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica.

E a sua originalidade vem essencialmente do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e actualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espectáculo do quotidiano.

Paul Valéry exprimiu muito bem o deslumbramento e a surpresa que lhe causava este poder total do cinema: «Na tela esticada, no plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue deixam traços, os acontecimentos mais complexos reproduzem-se o número de vezes que quisermos. As acções são aceleradas ou demoradas. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. Os mortos revivem e riem. [...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, dotada de uma perfeição mecânica. Finalmente, por meio das paragens e das ampliações, a própria atenção deixa-se prender. A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios. Ela vive na tela toda-poderosa e movimentada; participa nas paixões dos fantasmas que ali tomam forma. [...] Mas o outro efeito dessas imagens é mais estranho. Esta facilidade critica a vida. Que valor têm agora estas acções e estas emoções a cujas mudanças e monótona diversidade eu assisto? Já não tenho vontade de viver, porque não passa de aparência. Sei o futuro de cor.»[7]

[7] Citado na revista *Film*, n.º 1, Primavera 1957.

1. OS CARACTERES FUNDAMENTAIS DA IMAGEM FÍLMICA

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua génese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da actividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exacta e objectivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta actividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de um certo número de caracteres fundamentais que vou tentar definir.

UMA REALIDADE MATERIAL DE VALOR FIGURATIVO

Na qualidade de produto bruto de um aparelho de registo mecânico, a imagem constitui um lado material cuja objectividade reprodutora é indiscutível, tal como o de uma banda de magnetofone ou de um barómetro registador.

A imagem fílmica restitui exacta e totalmente o que é oferecido à câmara e o registo que ela faz da realidade é, por definição, uma percepção *objectiva:* o valor persuasivo do documento fotográfico ou filmado é, em princípio, irrefutável, se bem que sejam possíveis trucagens, como é provado pelo exemplo de «The Lambeth Walk» citado mais adiante (p. 264) e como demonstrou André Cayatte quando as transformou em argumento do seu filme «Il n'y a pas de Fumée sans Feu».

A imagem fílmica é portanto, antes de tudo, *realista,* ou melhor, dotada de todas as aparências (ou quase) da realidade. Em primeiro lugar, evidentemente, o *movimento,* que suscitou o espanto admirativo dos primeiros espectadores, surpreendidos por verem as folhas das árvores mexerem sob o efeito da brisa, ou um comboio avançar para eles: neste aspecto, o *movimento* é certamente o carácter mais específico e mais importante da imagem fílmica. O *som* é igualmente um elemento decisivo da imagem pela dimensão que acrescenta ao restituir-lhe o ambiente dos seres e das coisas que sentimos na vida real. Com efeito, o nosso campo auditivo abrange constantemente a totalidade do espaço ambiente, enquanto que o nosso olhar apenas consegue abranger de uma só vez um ângulo de sessenta graus, e por vezes de trinta, se pretender observar de maneira atenta. No que respeita à *cor,* ver-se-ão mais adiante os problemas que a sua presença coloca: é aliás necessário sublinhar que ela não é indispensável ao «realismo» da imagem; quanto ao *relevo,* ele existe suficientemente na imagem tradicional; e quanto aos *odores,* se bem que alguns ensaios (pouco concludentes) tenham sido realizados, estamos ainda em plena fantasia especulativa.

A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um *sentimento de realidade* em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela. Esta crença, ou adesão, vai desde as reacções mais elementares nos espectadores virgens ou pouco evoluídos, cinematograficamente falando, (os exemplos são numerosos[8]), aos fenómenos, bem conhecidos, de participação (os espectadores que avisam a heroína dos perigos que a ameaçam) e de identificação com as personagens (donde deriva toda a mitologia da estrela[9]).

Duas características fundamentais da imagem resultam da sua natureza de reprodução objectiva do real. Em primeiro lugar, ela é uma *representação unívoca:* pelo facto do seu realismo instintivo, ela não extrai senão aspectos precisos e determinados, únicos no espaço e no tempo, da realidade. «É por ser sempre exacta e ricamente concreta» – escreveu Jean Epstein – «que a imagem cinematográfica se presta mal à esquematização que permitiria a classificação rigorosa, necessária a uma arquitectura lógica, um pouco complicada.»[10] Convém falar aqui das relações da imagem com a palavra, à qual foi frequentemente assimilada. Ora, esta comparação torna-se evidentemente falsa se imaginarmos que a palavra, tal como o conceito que a designa, é uma noção geral e genérica, enquanto a imagem tem um significado preciso e limitado: o cinema nunca nos mostra «a casa» ou a «árvore», mas «esta casa» particular ou «esta árvore» determinada. Deste modo, a linguagem das imagens aproximar-se-ia da linguagem de certos povos que não atingiram um grau suficiente de abstracção racional do pensamento. «Os Esquimós, por exemplo» – escreve ainda Epstein – «empregam uma dúzia de palavras diferentes para significar a neve, conforme ela esteja derretida, em pó, gelada, etc.»[11] Existe, portanto, um importante desnível entre a palavra e a imagem. Pode então perguntar-se como é que o cinema consegue exprimir ideias gerais e abstractas. Primeiramente porque qualquer imagem é mais ou menos simbólica: determinado homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira. Mas, sobretudo, porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si: é o que se chama a montagem ideológica.

Em segundo lugar, ela encontra-se *sempre no presente.* Na qualidade de fragmento da realidade exterior, oferece-se ao presente da nossa percepção e inscreve-se no presente da nossa consciência: o desnível temporal não se faz sentir senão pela intervenção da apreciação, capaz de colocar os acontecimentos no passado em relação a nós ou de determinar vários planos temporais na acção do filme. Temos a prova imediata sempre que entramos numa sessão tendo já começado o filme: se a acção que se oferece então aos nossos olhos constitui um *regresso ao passado* em relação à acção principal, nós não nos

[8] Em 1897, em Nijni-Novgorod, a barraca de projecção do célebre cineasta itinerante Félix Mesguich foi incendiada por camponeses russos persuadidos de haver feitiçaria no facto de o czar aparecer na tela branca. Há alguns anos, num pequeno cinema da.província italiana, o tecto ruiu enquanto a tela mostrava uma erupção vulcânica. Os espectadores, dominados pelo pânico, precipitaram-se para a saída.

[9] Cf. Edgar Morin, *Les Stars.*

[10] *Le Cinéma du Diable,* p. 56.

[11] *Idem,* p. 54

apercebemos evidentemente de tal, e segue-se um período de perturbação na compreensão. Qualquer imagem fílmica está, por conseguinte, no presente: o passado perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, não são senão o produto da nossa apreciação colocada perante os meios de expressão fílmica cujo significado aprendemos a *ler*. Aqui está um facto particularmente importante se pensarmos que o conteúdo da nossa consciência está sempre no presente, assim como as nossas recordações ou os nossos sonhos: sabe-se, com efeito, que o principal trabalho da memória reside na localização precisa, no tempo e no espaço, dos esquemas dinâmicos que são as recordações; por outro lado, os sonhos estão estreitamente determinados (no seu aparecimento, mas não no seu conteúdo) pela actualidade do nosso estado físico e psíquico e o caso dos pesadelos mostra bem que o conteúdo dos nossos sonhos é, primeiramente, apreendido como *presente*. Isto permite compreender a facilidade com a qual o cinema pode exprimir o sonho, mas sobretudo o prodigioso alimento que constitui o filme para o sonho e, mais ainda, para sonhar acordado: é certo que os «intoxicados» do cinema podem acabar por já não distinguirem, na sua memória, as imagens fílmicas das recordações de percepção real, tal é a grande identidade estrutural destes dois fenómenos psíquicos.

UMA REALIDADE ESTÉTICA DE VALOR AFECTIVO

Aceita-se bem que a imagem só raramente tenha esse único valor figurativo de reprodução estritamente objectiva do real: isso acontece unicamente no caso dos filmes científicos ou técnicos e nos documentários mais impessoais, quer dizer em todo o sector do cinema onde a câmara é um simples aparelho de registo ao serviço daquilo que está encarregada de fixar na película.

Desde que o homem intervenha, põe-se, por pouco que seja, o problema que os cientistas denominam *equação pessoal* do observador, isto é, a visão particular de cada um, as deformações e as interpretações, mesmo inconscientes.

Com mais razão ainda, quando o realizador pretende fazer obra de arte, a sua influência sobre a coisa filmada é determinante e, através dele, o papel criador da câmara, como veremos no capítulo seguinte, fundamental.

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjectiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística*, quer dizer, se se reflectir bem, *não realista* (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente.

Sensorialmente, em primeiro lugar, isto é, *esteticamente* segundo a etimologia (pois *aisthésis* significa *sensação* em grego), a imagem fílmica age com uma força considerável devido a todos os tratamentos purificadores e intensificadores que, simultaneamente, a câmara pode provocar no real em estado bruto: a mudez do cinema antigo, o papel não realista da música e das iluminações artificiais, os diversos tipos de planos e de enquadramentos, os movimentos de câmara, o retardador, o acelerado, todos os aspectos de linguagem fílmica aos quais voltarei são outros tantos factores decisivos de estetização.

Baseado, pois, como qualquer outra arte, e devido ao facto de ser uma arte, numa *escolha* e numa *ordenação*, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real que é, sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que exerce.

Como muito bem disse Henri Agel[12], o cinema é *intensidade, intimidade* e *ubiquidade:* intensidade porque a imagem fílmica, particularmente, o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem[13], intimidade porque a imagem (ainda devido ao grande plano) faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal.

---

[12] *Le Cinéma a-t-il une Âme?,* p. 7.

[13] «É por lhe dar um suplemento de vida subjectiva que ela fortifica a vida real, a verdade convincente, objectiva, das imagens do filme.» (E. Morin, *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire,* p. 136).

A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de facto, dinamizado pela visão artística do realizador. A percepção do espectador torna-se afectiva a pouco e pouco, na medida em que o cinema lhe fornece uma imagem subjectiva, densa e, por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espectáculos que, ao natural, mal o tocariam.

A imagem encontra-se, portanto, afectada por um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições através das quais transcreve a realidade. Neste nível, ela apela para o juízo de valor e não para o juízo de facto, sendo verdadeiramente alguma coisa mais do que uma simples representação.

Será o conceito de *fotogenia* que define aquilo que o cinema acrescenta ao real na imagem que dele dá? Louis Delluc definiu a fotogenia como «o aspecto poético extremo dos seres e das coisas, susceptível de nos ser exclusivamente revelado pelo cinema». Será o conceito de *magia?* Léon Moussinac escreveu que «a imagem cinematográfica conserva o contacto com o real e transfigura também o real até à magia».[14]

Ainda mais curiosa é esta outra definição da fotogenia por Delluc: «Todo o aspecto das coisas, dos seres e das almas que acrescenta a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica». Esta introdução do qualificativo *moral* revela bem em Delluc a percepção de qualquer coisa de específico na representação cinematográfica do mundo: ficamos emocionados pela representação que o filme nos dá dos acontecimentos mais do que pelos próprios acontecimentos.

Restaria precisar se a fotografia está realmente nas coisas ou se, pelo contrário, nas virtudes específicas da imagem fílmica: da mesma maneira que um cadáver pode ser objecto de poesia para Baudelaire ou da mesma maneira que a miséria e a fealdade podem transformar-se em beleza cinematográfica («Las Hurdes», «Aubervilliers», etc.).

[14] Eis o motivo porque a imagem é um alimento escolhido para a imaginação e porque o filme se integra tão perfeitamente nos nossos devaneios interiores. «O cinema», escreveu Edgar Morin, «é a unidade dialéctica do real e do irreal». (Op. cit., p. 174). Encontra-se em «The Connection» («A Ligação») uma excelente definição desta ambivalência profunda do cinema: «É cinema, não é real... Pelo menos não é realmente real».

UMA REALIDADE INTELECTUAL DE VALOR SIGNIFICANTE

Acabámos de ver como a fotogenia e a magia conferem à imagem um valor bem mais eficaz do que o da simples reprodução.

O mesmo acontece no plano da significação. Apesar de reproduzir fielmente os acontecimentos filmados pela câmara, a imagem não nos fornece por si própria qualquer indicação quanto ao sentido profundo desses acontecimentos: ela afirma somente a materialidade do facto bruto que reproduz (com a condição, bem entendido, de não ter sido objecto de trucagem), mas não nos dá a sua significação. Deste modo, a imagem de uma luta entre dois homens não indica forçosamente se se trata de uma confrontação amigável ou de uma luta a sério e, neste caso, qual dos dois adversários está do lado da razão. Por consequência, a imagem, por si própria, *mostra* e não *demonstra.*

Eis o motivo porque o comentário tem tanta importância (nos jornais de actualidades, por exemplo) e sabe-se que se pode dar às imagens o sentido mais contraditório.

A imagem em si própria está carregada de *ambiguidade* quanto ao seu sentido, de polivalência significativa. Já vimos, por outro lado, que a imagem só não nos permite conhecer o *tempo* da acção que nela se desenrola.

Além disso, devido à possibilidade que o cineasta tem de construir o conteúdo da imagem ou de no-la fazer ver sob um ângulo anormal, ele pode fazer surgir um *sentido* preciso daquilo que não é à primeira vista senão uma simples reprodução da realidade: visto entre as pernas do seu adversário, um pugilista aparece nitidamente em estado de inferioridade (ver «The Ring», de Hitchcock), um enquadramento picado *significa* o desespero moral, a imagem de um mendigo diante da montra de uma pastelaria tem um significado, que ultrapassa a simples representação.

Existe então uma *dialéctica interna* da imagem: o mendigo e a pastelaria entram em relação dialéctica, de onde surge a significação pela aproximação. Existe ainda uma outra *dialéctica externa,* fundada sobre as relações das imagens entre elas, quer dizer, sobre a *montagem,* noção fundamental da linguagem cinematográfica; confrontado, por intermédio da montagem, com a imagem de um prato de sopa, do cadáver de uma mulher e de um bebé sorridente,

o rosto impassível de Mosjoukine parece modificar a sua expressão, passando do apetite à dor e à ternura: trata-se do célebre *efeito Koulechov*. De forma análoga, se a imagem de um rebanho de ovelhas demonstra só por si aquilo que ela mostra, passa a ter um sentido muito mais exacto quando é seguida pela cena de uma multidão a sair do metropolitano («Modern Times» – Tempos Modernos).

Evidentemente que esta significação da imagem ou da montagem pode escapar ao espectador: *é necessário aprender a ler um filme,* decifrar o sentido das imagens tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos, a compreender as subtilezas da linguagem cinematográfica. Por outro lado, o sentido das imagens pode ser controverso, tal e qual como o das palavras, e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores.

Em consequência, se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias. Por outro lado, o espectador pode deixar escapar o essencial deixando atrair a sua atenção para um pormenor pitoresco mas insignificante: conhece-se, através de numerosas experiências, que os povos primitivos pouco evoluídos e as crianças agarram-se a pormenores sem importância que se encontram fortuitamente no campo de filmagem e negligenciam o principal.

Tudo isto mostra que a imagem, apesar da sua exactidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível da sua interpretação. Mas seria errado partir daqui para cair num agnosticismo injustificado: é perfeitamente possível evitar qualquer erro de interpretação procurando uma crítica interna (referência ao filme enquanto totalidade significante que nunca pode ser inteiramente equívoca) e externa (a personalidade do realizador e a sua concepção do mundo podem indicar *a priori* o sentido da sua mensagem) do documento fílmico.

Portanto, neste nível intelectual a imagem pode constituir-se como o veículo da ética e da ideologia. Eisenstein, como se sabe, tinha manifestado a intenção de realizar um filme baseado em *O Capital,* de Marx: não se tratava apenas de um dito espirituoso, já que a montagem ideológica que o cinema lhe deve é uma das principais etapas da descoberta dos meios específicos da linguagem fílmica.

Ao findar esta análise penso ter posto suficientemente em relevo o carácter verdadeiramente original e excepcional da percepção fílmica, percepção que consiste num complexo íntimo de afectividade e inteligibilidade permitindo compreender as causas profundas desta «força superior de contágio mental» de que o cinema dispõe, segundo a expressão de Jean Epstein.

A ATITUDE ESTÉTICA

Deste modo a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, *afecta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral. Este esquema corresponde à função da imagem tal como definiu Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao sentimento afectivo) e deste à *ideia.*

Mas é necessário admitir que se esta gradação ideal era perfeitamente normal na perspectiva da montagem ideológica, descoberta essencial de Eisenstein, pelo contrário, no cinema «habitual», quer dizer, não fundado na montagem, a passagem da afectividade à ideia é muito menos certa e muito menos evidente. Quantos espectadores não permaneceram neste nível sensorial e sentimental perante o cinema? O cinema, repito-o, é uma linguagem que se torna necessário decifrar e muitos espectadores, glutões ópticos e passivos, nunca conseguem digerir o sentido das imagens.

Por outro lado, esta atitude sensorial e passiva não é uma atitude *estética,* apesar de eu já ter definido este segundo nível de realidade da imagem como sendo o grau estético da sua acção. Porque a instauração estética supõe a consciência clara do poder de persuasão afectiva da imagem. Para que exista atitude estética é necessário que o espectador mantenha uma certa distanciação, que não acredite na realidade material e objectiva daquilo que aparece na tela, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, de um reflexo, de

um espectáculo[15]. Não se deve deixar conduzir à passividade total perante o fascínio sensorial exercido pela imagem, nem deve alienar a consciência que tem de se encontrar diante de uma realidade em segundo grau: com esta única condição, a de salvaguarda da *liberdade* na *participação,* a imagem é verdadeiramente apercebida como uma realidade estética e o cinema surge na sua afirmação de arte e não de ópio[16].

[15] Ora é necessário sublinhar que ao ver cinema não estamos no mundo, sujeitos aos seus perigos e às suas emboscadas, mas *perante* ele, protegidos, anónimos e disponíveis: defronte da tela somos absolutamente livres de uma total participação. É por este motivo que a distanciação é tanto mais difícil de atingir.

[16] «A atitude estética define-se exactamente pela conjunção do saber racional e da participação subjectiva... O irreal mágico-afectivo é absorvido na própria realidade perceptiva irrealizada na visão estética». (Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire,* pp. 161-162).

2. O PAPEL CRIADOR DA CÂMARA

Depois de ter definido os caracteres gerais da imagem, é agora necessário estudar as modalidades da sua criação, isto é, o papel da câmara na sua função de agente activo do registo da realidade material e de criação da realidade fílmica.

Alexandre Astruc escreveu a este respeito: «A história da técnica cinematográfica pode ser considerada no seu conjunto como a história da libertação da câmara».[17] É, com efeito, exacto que a emancipação da câmara teve uma importância extrema na história do cinema. O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos, dos quais os movimentos do aparelho não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmara, efectivo ou mantido virtualmente), estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica.

Baseio-me em Georges Sadoul para dar algumas informações técnicas que permitam esboçar uma história sumária desta libertação. Durante muito tempo manteve-se a câmara fixa, numa imobilidade que correspondia ao ponto de vista do espectador da plateia que assiste a uma representação teatral. Eis a regra subentendida, a da unidade de ponto de vista, que guiou Méliès, criador fecundo e genial, ao longo da sua carreira.

[17] *L'Écran Français,* n.º 101, 3 de Junho de 1947.

Não obstante, desde 1896 que o *travelling* fora inventado espontaneamente por um operador de Lumière ao colocar a câmara numa gôndola em Veneza; em 1905, em «La Passion» (A Paixão de Cristo), de Zecca, uma panorâmica seguia o movimento dos Reis Magos chegando ao estábulo de Belém. Mas é a um inglês, G. A. Smith, representante daquilo que Sadoul denomina «a Escola de Brighton», que cabe o mérito de ter, em 1900, libertado a câmara do seu imobilismo, modificando o ponto de vista na mesma cena ao passar de um plano para outro. Num certo número de filmes realistas desta época, Smith passa muito livremente do plano geral ao primeiro plano, sendo este último, de resto, apresentado timidamente, como se fosse um truque, visto através de uma lente ou de um monóculo. «Smith», escreveu Sadoul, «completou uma evolução decisiva no cinema. Superou a óptica de Edison, que é a do zootrópio ou do teatro de marionetas, a de Lumière, que é a do fotógrafo amador animando uma das suas provas, a de Méliès, que é a do espectador da plateia. A câmara tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, activa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador. Abandona-se o palco tela de Méliès. «O espectador da plateia sobe num tapete voador.»[18]

Daí em diante a câmara transformou-se no aparelho flexível de registo que conhecemos hoje. Primeiramente foi colocada ao serviço de um estudo objectivo da acção ou do cenário: recordemo-nos dos *travellings* que exploram os palácios de «Cabiria» (Cabíria), ou do célebre *travelling* de «Intolerance» (Intolerância), onde a câmara de Griffith, colocada num balão, percorria o gigantesco cenário de Babilónia. Mas em seguida exprimiu pontos de vista cada vez mais «subjectivos» através de movimentos cada vez mais audaciosos.

Assim, em «Der Letzte Mann» (O Último dos Homens), a câmara, irrompendo num vertiginoso *travelling* para a frente, materializa no espaço a trajectória das palavras de uma criada que conta a uma vizinha as novidades do prédio. Alguns anos mais tarde, em «La Chute de la Maison Usher» (A Queda da Casa Usher), a câmara de Jean Epstein parece arrastada, juntamente com as folhas

[18] *Histoire Générale du Cinéma,* tomo II, pp. 172 e 174, p. 7.



▲ «Pikovaia Dama» (A Dama de Espadas, Yakov Protazanov, 1916)

▼ «Coeur Fidèle» (Jean Epstein, 1923)





▲ «Kurutta Ippeiji» (Uma Página Louca, Teinosuke Kinugasa, 1926)

▼ «Napoléon» (Napoleão, Abel Gance, 1927)



caídas ao sabor de um vento furioso, enquanto Eisenstein, com um famoso *travelling* para a frente, conferia ao seu aparelho o ponto de vista de um touro precipitando-se para uma vaca («Staroye i Novoye» – «A Linha Geral»). Quanto a Abel Gance, não contente em utilizar para as filmagens de «Napoléon» (Napoleão) câmaras miniatura encerradas em bolas de futebol e projectadas no ar como se fossem balas de canhão, e pretendendo conseguir o ponto de vista de uma bola de neve, ordenou, pelo que dizem, que se lançassem câmaras portáteis através do estúdio. Os comanditários, inquietos, pretenderam amortecer o choque e estenderam redes. Abel Gance protestou: «As bolas de neve rebentam, senhores... e as câmaras rebentaram...»[19] Mas Paul Leni não manifestou menos imaginação em «The Cat and the Canary» (O Legado Misterioso): ao interpretar através da câmara o ponto de vista do retrato de um morto, tal como é feito por Jean Delannoy, em «La Symphonie Pastorale», ao dar o ponto de vista da afogada da qual se aproxima a mão do pastor que lhe vai fechar os olhos. Citemos por fim, na mesma perspectiva, o ponto de vista de uma gaivota a sobrevoar Estocolmo («Människor i Stad») e o da gaivota responsável pelo incêndio da estação de serviço («The Birds» – Os Pássaros), o de um gato («Bell, Hook and Candle» - Sortilégio do Amor) e os de lobos fantasmagóricos («Wolfen»).

Muito cedo a câmara deixou de ser apenas testemunha passiva, abandonando a função de registadora objectiva dos acontecimentos, para se tornar a sua testemunha activa e a sua intérprete. Foi preciso, contudo, esperar por «Lady in the Lake» (A Dama do Lago, 1947), para ver aparecer no cinema um filme utilizando de uma ponta à outra a câmara «subjectiva», isto é, um processo através do qual o olho da câmara se identifica ao olho do espectador por intermédio do herói. Mas o realizador não fez mais do que sistematizar um efeito psicológico utilizado há muito tempo.

Desde 1905, em «La Vie du Christ» (Vida de Cristo), Victorin Jasset tinha feito a câmara tomar um ponto de vista muito original e audacioso para mostrar o que Jesus via do alto da Cruz. Em 1923, Epstein colocou a câmara num car-

[19] Sadoul, *Histoire du Cinéma Mondial*, p.168.

rocel e mostrou o ponto de vista das pessoas que nele rodavam com loucura («Fièvre»). Depois René Clair assustou milhares de espectadores ao passear a câmara nas montanhas russas do Luna-Park («Entr'acte»), enquanto Gance prendia a câmara à garupa de um cavalo a galopar, obtendo assim o ponto de vista de Bonaparte fugindo diante dos nacionalistas corsos. Em «Putyovka v Zhizn» («O Caminho da Vida»), uma panorâmica *puxada*[20] (19) com muita rapidez captava as impressões das pessoas embaladas por uma valsa endiabrada. Em 1932, o *travelling* inicial de «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» (O Médico e o Monstro) identificava o público com o misterioso assassino cuja identidade lhe era provisoriamente desconhecida, tal como na sequência de início de «L'Assassin Habite au 21».

Em 1939, Orson Welles tentou realizar «Heart of Darkness», onde pensava utilizar sistematicamente este processo, mas os produtores recuaram, assustados com a sua audácia. Enfim, em 1947, concretizando uma ideia que acalentava desde 1938, Robert Montgomery realizou «Lady in the Lake» (A Dama do Lago), filme interessante pela intenção mas que foi um fracasso.

A melhor explicação deste insucesso foi dada por Albert Laffey, que julga que «o erro foi ter confundido assimilação fictícia e identificação perceptiva». Por causa da sua vocação realista, «o cinema dá-nos a conhecer dos homens aquilo que, em linguagem existencialista, se poderia denominar a sua maneira de estar no mundo... O paradoxo de "Lady in the Lake" (A Dama do Lago) é que nós nos sentimos muito menos "com" o herói do que se o víssemos da maneira habitual na tela. O filme, ao pretender uma impossível assimilação perceptiva, impede precisamente a identificação simbólica».[21]

Esta câmara-actor que é considerada como sendo «eu», para mim, é, com efeito, «o outro»: mais precisamente, eu não me apercebo do que se passa na tela como sendo eu essa câmara-testemunha, mas apercebo como um dado objectivo

[20] Processo no qual o eixo óptico da câmara percorre o espaço muito rapidamente, permitindo que a imagem apareça nítida na tela. (Em cinema o processo é conhecido por «fillage». – N.T.)

[21] *Le Cinéma Subjectif*, em *Les Temps modernes*, n.º 84, 1948.

aquilo que se supõe ser a percepção da câmara. Não sou eu que recebo o murro dirigido à câmara: apercebo-me apenas da imagem que me é dada pelo realizador como correspondendo à sensação da câmara-actor nesse momento. É nesse desacerto, nessa *percepção em segundo grau* que reside a impossibilidade psicológica de uma identificação com a câmara. O efeito subjectivo pretendido pelo cineasta não é, portanto, atingido: *recuso-me a crer que sou câmara-actor.*

É certo que este efeito subjectivo só atinge o seu fim se for limitado no tempo e justificado por uma razão dramática exacta. Assim, durante os primeiros vinte minutos de «Dark Passage» (O Prisioneiro do Passado), a câmara é subjectiva porque não devemos ver o rosto da personagem interpretada por Humphrey Bogart antes de ter sido submetido a uma operação de cirurgia plástica para o tornar irreconhecível e que lhe dá, precisamente, o rosto de Bogart.

Mas podemos citar exemplos ingénuos ou insólitos de efeitos subjectivos: lágrimas (como chuva num vidro), pálpebras que se fecham (como uma cortina negra que desce); uma personagem vista através do copo de leite que o protagonista está a beber «Spellbound» (A Casa Encantada)[22].

Mais interessante do que a câmara subjectiva é a *representação perante a câmara* (com os actores a olharem para a objectiva), que merece, por um instante, reter a nossa atenção.

Na época primitiva, os actores representavam diante da câmara tal como faziam no teatro; além disso, nos filmes cómicos levavam frequentemente o espectador a participar das belas palavras e das situações engraçadas que lhe eram directamente destinadas.

Mais tarde, quando o cinema se libertou completamente da influência do teatro, o facto de o actor se dirigir directamente ao espectador (através da

[22] Com o seu humor habitual, Hitchcock foi até ao extremo do processo em «Spellbound» (A Casa Encantada), mostrando um suicídio subjectivo: o assassino desmascarado aponta o revólver para a câmara (utilizada subjectivamente neste momento) e dispara; a tela torna-se branca, depois vermelha (pelo menos na cópia original), seguidamente negra, mas quem poderá alguma vez confirmar exactamente este ponto de vista?

câmara) tomou um relevo dramático enorme porque o espectador sente-se chamado a intervir.

Em «Mat» (A Mãe), um prisioneiro, em vias de arrancar uma pedra da parede na cela onde se encontrava, volta-se de repente para o espectador, como se este acabasse de o surpreender. Em «Aerograd» («Aerograd»), o traidor que vai ser fuzilado cobre o rosto com um gesto constrangido, ao verificar que a câmara o foca. Quando o tio assassino de «Shadow of a Doubt» (Mentira) declara que as viúvas ricas são seres inúteis e prejudiciais, de cuja presença é necessário desembaraçar a sociedade, a sobrinha responde: «Mas são seres humanos!», e então, voltando-se (em grande plano) para a câmara, o tio replica: «Achas que sim?» No início de «À Bout de Souffle» (O Acossado), Godard faz Belmondo lançar ao rosto do espectador uma invectiva provocatória: «Se não gostam do campo,... do mar,... da montanha, vão-se lixar!» Na sequência de abertura de «La Femme d'à Côté» (A Mulher do Lado), uma testemunha do drama que se vai desenrolar dirige-se directamente ao espectador para lhe dar os elementos do arranque.

Pode ver-se aqui um equivalente da *distanciação* brechtiana, em virtude da qual o actor (ou seja, o autor) se dirige directamente ao espectador considerado não já como testemunha passiva, mas como indivíduo capaz de tomar partido perante as implicações morais do espectáculo.

Existe um certo número de factores que criam e condicionam a expressividade da imagem. São, segundo uma ordem lógica que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmara.

OS ENQUADRAMENTOS

Constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registo que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira

como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento de realidade que apresenta à objectiva e que se reencontrará de forma idêntica na tela. A escolha da matéria filmada é o estádio elementar do trabalho criador no cinema; o segundo ponto, a organização do conteúdo da imagem, é o que nos ocupa agora.

A princípio, quando a câmara filmava numa posição fixa, registando o ponto de vista do espectador da plateia, o enquadramento não tinha qualquer realidade específica, visto que se limitava a delimitar um espaço correspondendo, muito exactamente, à abertura de uma boca de teatro segundo o sistema italiano.

Progressivamente verificou-se que se poderia:

1 – deixar determinados elementos da acção fora do enquadramento (descobria-se assim a noção de *elipse*): é sobre os rostos congestionados de respeitáveis senhores que se observa o desenrolar de um *strip-tease* («A Woman of Paris» – A Opinião Pública[23]);
2 – mostrar apenas um pormenor significativo ou simbólico (é o equivalente da sinédoque): grandes planos das bocas de burgueses glutões («Pichka» – «Bola de Sebo»); grande plano das botas de um polícia para significar a opressão czarista («Mat» – A Mãe);
3 – compor arbitrariamente e de maneira pouco natural o conteúdo do enquadramento (como tal, *símbolo*): desesperada com a infidelidade do homem que ama, uma jovem, estendida de barriga para baixo na sua cama, com o rosto em lágrimas, é filmada com um longo plano fixo, de tal modo que a haste horizontal do caixilho da câmara lhe barra a fronte, simbolizando com força o drama que a obceca («Foolish Wives» – Esposas Levianas);
4 – modificar o ponto de vista normal do espectador (como tal, uma vez mais, *símbolo*): um enquadramento picado exprime a inquietação de um homem que surpreende uma conversa entre a sua noiva e um indivíduo equívoco («Feu Mathias Pascal» – O Falecido Pascal);

[23] Com o aparecimento do filme falado aprendeu-se a deixar fora do enquadramento o ponto de origem das palavras e dos ruídos (*voz off*, ou *fora de campo*).

5 – jogar com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo) para dele tirar efeitos espectaculares ou dramáticos: um bandido avança para a câmara, lentamente, até o seu rosto ficar num enorme grande plano. («The Musketeers of Pig Alley»).

Vê-se, com estes exemplos, a que extraordinária transformação e interpretação da realidade o cinema se entrega, por meio de um factor de criação tão elementar como o enquadramento. Reencontraremos a noção de enquadramento e os seus fecundos prolongamentos na maior parte dos capítulos seguintes. Mas, desde agora, a sua enorme importância aparece claramente: é o mais imediato e o mais necessário meio de apropriação do real por esta artista que é a câmara.

O potencial estatismo originado pelo enquadramento será, em caso de necessidade, compensado pelo seu dinamismo interno, quer seja o dos movimentos ou o dos sentimentos; mas o enquadramento pode ser móvel sem por isso perder o seu valor de composição plástica. O japonês Ozu é talvez o cineasta que mais se empenhou em manter em todas as circunstâncias a imobilidade do enquadramento considerado, segundo o crítico Tadao Stato, como uma perfeita «natureza morta» inserida dentro do «mais estável dos enquadramentos», mas «carregado de tensão interna[24]». Este estatismo é reforçado pela imobilidade absoluta da câmara sistematicamente colocada a cerca de 60 centímetros do solo para enquadrar da forma mais natural as personagens sentadas à japonesa, no tatami. Esta proximidade com as personagens é acrescida do facto de, nos campo-contra-campo, os actores dirigirem sempre os seus olhares para um ponto colocado mesmo ao lado da objectiva.

OS DIVERSOS TIPOS DE PLANOS

A grandeza do plano (e por consequência o seu nome e lugar na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmara e o assunto e pela distância focal da objectiva utilizada.

[24] *Currents in Japanese Cinema*, pp. 188-193.

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *aproximado* quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático[25], por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar ao espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano. Deste modo, um plano geral é normalmente mais longo do que um grande plano; mas é evidente que um grande plano pode também ser longo, até mesmo muito longo, se o realizador quiser exprimir uma ideia determinada. O valor dramático toma então a dianteira em relação à descrição simples (voltaremos a falar deste assunto a propósito da montagem).

Não farei aqui um estudo dos diversos tipos de planos cuja gama constitui, segundo a justa expressão de Henri Agel, «uma verdadeira orquestração da realidade»; são numerosos e, de resto, raramente unívocos: um plano geral de uma paisagem pode muito bem enquadrar uma personagem em primeiro plano, sendo possível distribuir actores a distâncias diferentes; ver-se-á que a profundidade de campo é um elemento importante da realização. Será mais interessante relembrar, com Georges Sadoul, que todos os tipos de planos foram utilizados, muito antes do cinema, pelas artes plásticas e decorativas, e também pela ourivesaria (paisagens, retratos de corpo inteiro ou de busto, medalhões, camafeus, etc.).

A maioria dos tipos de planos não tem outra razão de ser senão a de comodidade da percepção e de clareza da narrativa. Só o *grande plano* (e o *primeiro*

[25] Em francês, a palavra *dramático* é muito ambígua, pois temos de nos referir, simultaneamente, a um conceito oposto ao de *cómico* e também a um conceito de acção, em conformidade com a etimologia. Salvo indicação em contrário, esta palavra será sempre utilizada no seu sentido original e estrito, tal como a define o *Dictionnaire de l'Académie Française:* «Diz -se das obras feitas para teatro e que representam uma acção trágica ou cómica». Mas o qualificativo *dramatúrgico* definirá sem dúvida com mais precisão esta acepção do termo.

plano, que é, em relação a ele, do ponto de vista psicológico, praticamente assimilável) e o *plano de conjunto* têm mais vulgarmente um significado psicológico exacto e não apenas uma função descritiva.

Fazendo do homem uma silhueta minúscula, o *plano de conjunto* reintegra-o no mundo, tornando-o a presa das coisas, da «objectiva»; daí resulta uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral relativamente negativa, mas também por vezes uma dominante dramática exaltante, lírica e até mesmo épica.

O plano de conjunto exprime, portanto, a solidão (Robinson Crusoé gritando de desespero perante o oceano, no filme de Buñuel), a impotência a lutar com a fatalidade (a miserável silhueta do herói de «Greed» – Aves de Rapina, posta em contraste com um cadáver no meio do Vale da Morte), a ociosidade («I Vitelloni» – Os Inúteis, matando o tempo na praia), uma espécie de fusão evanescente numa natureza corruptora («La Red» – «A Rede»), a integração dos homens numa paisagem que os protege mas também os absorve (o episódio dos pântanos do Pó em «Paisà» – Libertação), a inscrição dos protagonistas num cenário infinito e voluptuoso, à semelhança da sua paixão (o passeio na praia em «Remorques» e «Ossessione» – Obsessão), a inquietação dos soldados russos enquanto a cavalaria teutónica se move no fundo do horizonte («Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky), a nobreza da vida livre e soberba dos grandes espaços (os *westerns*).

Mas eis a nota humorística: um soldado, da bela época, destacado para uma operação de limpeza, surge num longínquo plano filmado em picado, servindo-se da vassoura e da pá, perdido no meio da enorme parada do quartel, e simbolizando a imensidade da tarefa que tem de executar («Tire-au-Flanc»).

Quanto ao *grande plano,* constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema, e Jean Epstein soube caracterizá-lo de maneira admirável: «Entre o espectáculo e o espectador não há qualquer rampa. Não se olha a vida, penetra-se nela. Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, ampliado pela lente, pavoneia-se, revela a sua geografia fervente... É o milagre da presença real, a evidência da vida, aberta como uma bela romã

descascada, a vida assimilável e bárbara. Teatro da pele.»[26] E também: «Um grande plano do olho já não é o olho, é UM olho: isto é, o cenário mimético em que aparece inesperadamente a personagem do olhar.»[27]

Evidentemente que é no grande plano do rosto humano onde melhor se manifesta a força de significação psicológica e dramática do filme e que este tipo de plano constitui a principal e, no fundo, a mais válida tentativa de cinema interior. A acuidade (e o rigor) da representação realista do mundo pelo cinema é tal que o ecrã pode fazer *viver* sob os nossos olhos os objectos inanimados[28]: penso num certo grande plano de «Zemlia» («Terra»), de que se pode dizer, sem ser paradoxal, que quem nunca viu este plano nunca *viu* uma batata. Mas a câmara de filmar sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público: de Lilian Gish a Falconetti, de Louise Brooks a Greta Garbo, de Marlene Dietrich a Lucia Bose, de Charlot a Bogart, de James Dean a Gérard Philippe, o rosto – *máscara nua,* segundo a expressão de Pirandello – exerceu sempre a sua magia.

Contrariamente àquilo que André Malraux parece acreditar em *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma,* não foi Griffith quem «inventou» o grande plano, utilizado desde 1900, como vimos, pelo inglês Smith, mas não há dúvida de que foi ele o primeiro a descobrir esta prodigiosa abertura sobre a alma humana, tal como foi seguidamente aplicada por Eisenstein, Pudovkin e Dreyer. O grande plano, que nos parece hoje natural, foi considerado na origem como uma audácia expressiva que teria muitas possibilidades de permanecer incompreensível para o espectador. Elmer Rice troçou muito espirituosamente do carácter «inverosímil» do grande plano; os heróis de *A Voyage to Purilia* contam: «o ninho de um pintarroxo, instalado numa árvore próxima que ainda não tínhamos notado, adquiriu proporções tais que recuámos assustados...

[26] *La Poésie d'Aujourd'hui,* p. 171.

[27] *Le Cinématographe vu de l'Etna,* p. 30.

[28] «Uma das grandes forças do cinema é o seu animismo. Na tela não há natureza morta». (Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna,* p. 13). Filmadas em primeiro plano com a câmara instalada à frente de uma locomotiva, em grande velocidade, as linhas inertes dos carris tornam-se uma serpente móvel e fantástica («La Bête Humaine» – A Fera Humana).

«Quando os contornos do pintarroxo diminuíram, vimos um cordeiro que ao longe surgiu com a aparência de um elefante...»[29]

O grande plano corresponde (salvo quando tem um valor unicamente descritivo e desempenha o papel de uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensar obsessivo. É o resultado natural do *travelling* para a frente, que a maior parte das vezes nada mais faz do que reforçar e valorizar a carga dramática que o próprio grande plano constitui. No caso de um plano mostrando um objecto, ele exprime geralmente o ponto de vista de uma personagem, materializando o vigor com o qual um sentimento ou uma ideia se impõem ao seu espírito: veja-se o grande plano do corta-papéis que serve para o empregadito escarnecido apunhalar «La Chienne», ou o grande plano do copo de leite, talvez envenenado, que aterroriza a heroína de «Suspicion» (Suspeita). Se se trata do plano de um rosto humano, ele pode, evidentemente, ser o «objecto» do olhar de uma outra personagem da acção, mas, em geral, o ponto de vista é o do espectador através da interpretação da câmara. Então, o grande plano sugere uma forte tensão mental da personagem, tais como, os planos da face dolorosa de Laura cada vez que ela mergulha no passado («Brief Encounter» – Breve Encontro) ou os de Jeanne d'Arc, vítima da tortura mental que lhe infligiram os juízes no filme de Dreyer. A impressão de mal-estar ou de angústia pode ser reforçada com um enquadramento «anormal» (como o fragmento do rosto de uma personagem de «L'Inondation», ao pensar no crime que acaba de cometer) ou pela utilização de um grande plano muito aproximado, que se chama *pormenor* ou *insert* (o olho da jovem mulher que beija o oficial ferido em «A Farewell to Arms» – O Adeus às Armas, o olho do bêbado de «The Lost Week-End» – Farrapo Humano, acordado do seu sono alcoólico pela campainha do telefone, ou a boca do herói de «Och Efter Skymming Kommer Mörker» – «Depois do Crepúsculo vem a Noite», no auge de uma das suas crises, murmurando palavras incoerentes).

[29] *A Voyage to Purilia,* p. 29. Eis uma história que conta Jean R. Debrix: «Projectava-se um filme de higiene elementar sobre o tracoma perante uma assistência de camponeses africanos. O realizador utilizara várias vezes o grande plano para mostrar de que modo a mosca pode transmitir os germes da doença. A maioria dos espectadores soltou gritos de surpresa, declarando convictamente que nunca tinham visto moscas daquele tamanho na sua terra.»

OS ÂNGULOS DE FILMAGEM

Quando não são directamente justificados por uma situação ligada à acção, os ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir um significado psicológico particular.

O *plano contrapicado* (o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a objectiva abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina.

Em «Putyovka v Zhizn» («O Caminho da Vida»), a filmagem em contrapicado dos rapazes a transportar carris simboliza a sua alegria no trabalho e a vitória que conseguiram sobre eles próprios. Um ângulo semelhante materializa o poder do capitalista Lebedev de «Konyetz Sankt-Peterburga» («O Fim de São Petersburgo»), a superioridade moral e o génio militar de «Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky, a nobreza dos três camponeses mexicanos injustamente condenados à morte («Que Viva Mexico!» – Que Viva México). Finalmente, em «Der Letzte Mann» (O Último dos Homens), o protagonista, o porteiro de um grande hotel, orgulhoso do seu rutilante uniforme, é fotografado num discreto plano contrapicado até ao momento em que a sua decadência é mais acentuada pelo ângulo inverso.

O *plano picado* (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino.

Encontra-se um bom exemplo deste efeito em «Shadow of a Doubt» (Mentira): no momento em que a jovem descobre a prova de que o tio é um assassino, a câmara inicia bruscamente um *travelling* para trás, depois eleva-se, e o ponto de vista assim obtido dá perfeitamente a impressão de horror e de desencorajamento que se apodera da heroína. Melhor exemplo, por ser mais natural, foi conseguido em «Roma, Città Aperta» (Roma, Cidade Aberta): a sequência da morte de Maria é filmada, de um ponto de vista normal, mas o plano durante o qual ela é morta pelos alemães foi filmado do último andar de um prédio e a

jovem, ao correr pela rua, parece um frágil e minúsculo animal lutando contra um destino inexorável.

Repare-se na seguinte combinação de dois ângulos de «Le Baron de l'Écluse» (O Senhor Barão) e que evidencia uma aproximação significativa: Jean Gabin, com um ar muito seguro de si, telefona a um amigo para pedir dinheiro emprestado (fica enquadrado num plano contrapicado ligeiramente acentuado); infelizmente, o amigo encontra-se ausente, e a sua aparência de segurança dá subitamente lugar ao desencorajamento (um curto *travelling* vertical para cima encadeia com um plano picado muito evocador, o movimento da câmara evidencia de modo bastante sensível a derrocada moral da personagem).

É necessário assinalar alguns exemplos raros de filmagens verticais. Em «L'Argent» (O Dinheiro), Marcel L'Herbier colocou a câmara no zénite da sala principal da Bolsa e obteve um ponto de vista bastante original sobre o formigar dos homens de negócios; vê-se um plano vertical semelhante, embora muito mais expressivo, em «The Paradine Case» (O Caso Paradine), no momento em que o advogado da acusada, aniquilado pela confissão da sua cliente, acaba de reconhecer a sua incompetência e abandona a sala do tribunal num silêncio de morte. Em sentido contrário, René Clair dispôs a câmara num plano contrapicado vertical suficientemente malicioso para nos permitir contemplar a roupa de baixo de um dançarina de 1925 em «Entr'acte»; ponto de vista mais interessante é o do herói de «Vampyr», transportado (em sonho) num caixão cuja tampa contém uma pequena janela, ou ainda o do protagonista de «A Farewell to Arms» (Adeus às Armas) transportado numa maca, que vê desfilar as ogivas do convento transformado em hospital, assim como os rostos que se debruçam sobre ele.

Sucede também, mas muito raramente, que a câmara se mova, não em redor do seu eixo transversal, mas em torno do eixo óptico. Consegue-se então aquilo que se chama *enquadramento inclinado,* mas estes efeitos podem entrar na categoria dos ângulos.

Se são empregues subjectivamente, mostram o ponto de vista de alguém que não se encontra numa posição vertical. Desde 1924, num filme intitulado «Le Petit Jacques», um enquadramento inclinado correspondia ao ponto de vista de um prisioneiro deitado e que via o director da prisão entrar na sua cela,

acompanhado de um guarda[30]; encontram-se efeitos análogos em vários filmes de Hitchcock e, especialmente, no início de «Notorious» (Difamação), quando a imagem do polícia oscila em redor do seu eixo à medida que ele se aproxima da heroína estendida na cama.

Tratado objectivamente, o processo pode tomar um sentido nitidamente mais interessante e mais expressivo. Em «Oktiabr» (Outubro), um grupo de soldados dispara um canhão num plano filmado com uma leve inclinação (parecem encontrar-se numa estrada ascendente) em contrapicado. O ponto de vista conseguido desta maneira dá uma impressão vigorosa de esforço físico e de força.

Um enquadramento inclinado pode também provocar um efeito cómico. Tal efeito tende a fazer ver ao espectador que Charlot sobe uma ladeira muito inclinada... empurrando um carrinho excessivamente carregado («Work» – Charlot Aprendiz).

Por fim, e o caso é o mais interessante para reforço do que afirmamos, o enquadramento inclinado pode querer materializar, aos olhos do espectador, uma imposição sofrida por uma personagem. Por exemplo: uma perturbação ou um desequilíbrio moral.

Pode distinguir-se um ponto de vista subjectivo (atribuído a uma personagem da acção) e um ponto de vista objectivo (atribuído ao espectador):

Ponto de vista subjectivo: no momento em que o assassino decide matar a sobrinha, um enquadramento inclinado exprime a confusão do homem que tem de cometer um novo crime para fazer desaparecer uma testemunha incómoda («Shadow of a Doubt» – Mentira); quando a heroína pensa suicidar-se, a imagem oscila e somente volta à posição horizontal quando, depois de vencida a crise, os reflexos do comboio, sob o qual se iria deitar, se extinguem no seu rosto alucinado («Brief Encounter» – Breve Encontro); efeito semelhante foi utilizado para exprimir a inquietação de um homem que teme ser acusado do assassínio da sua mulher («Strangers on a Train» – O Desconhecido do Norte-

[30] *Cinéa-Ciné pour tous* (números 8 e 9, Março de 1924) fala deste efeito de enquadramento, detendo-se de tal modo na sua originalidade que leva a pensar tratar-se da primeira utilização do processo.

-Expresso) e a da trapezista, no momento de se lançar no vazio («Lola Montès» – Lola Montes).

Ponto de vista objectivo: um enquadramento inclinado (utilizado permanentemente) tende a tornar sensível ao espectador o mal-estar que nasce do sórdido episódio do médico que provoca abortos («Carnet de Bal» – Carnet de Baile) ou da inquietante presença de um feiticeiro que não recua perante o crime («Sortilèges»).

Assinalemos finalmente o que se poderá chamar enquadramento *desordenado,* devido ao facto da câmara ser sacudida em todos os sentidos.

Ponto de vista subjectivo: a agitação da câmara dá o ponto de vista subjectivo das personagens atingidas pelo tiroteio («Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine); dois homens feridos por balas vacilam e caem, de costas, vendo a paisagem rodopiar («La Rose et le Réséda»); o mesmo efeito sugere as impressões de um jovem soldado mortalmente ferido («Letyat Juravli» – Quando Passam as Cegonhas).

Ponto de vista objectivo: num antigo filme burlesco americano, a câmara de filmar é violentamente sacudida para simular um tremor de terra («Harry in Mission»); querendo mostrar a Convenção Francesa agitada pela tempestade das paixões políticas, Gance balança a câmara como se ela fosse arrastada ao sabor das ondas alterosas («Napoléon» – Napoleão) e Clouzot sublinha, recorrendo a um balanço lateral, os ziguezague eufóricos de Jo ao volante do camião antes da queda fatal numa ravina («Le Salaire de la Peur» – O Salário do Medo). É igualmente balouçando a câmara que se sugere o movimento agitado de um navio.

Para acabar: eis um exemplo em que um ponto de vista subjectivo se torna objectivo. Um plano que representa homens transportando com dificuldade um caixão pesado é agitado por movimentos desordenados. Tudo se passa como se estes movimentos, que exprimem o ponto de vista dos homens sofrendo com a carga, tivessem sido transferidos para o ponto de vista do espectador, deixando o plano de representar a paisagem que estes homens vêem sob os seus olhos para nos mostrar a sua própria imagem; a «objectivação» realizada deste modo decuplica a participação sensível do espectador no conteúdo da imagem («La Chute de la Maison Usher» – A Queda da Casa Usher); a câmara, agitada pelo impacto da explosão, que traduz simultaneamente o pânico da multidão e a impressão subjectiva do espectador («Metropolis»).

OS MOVIMENTOS DA CÂMARA

Sem começarmos por distinguir os diferentes tipos de movimentos de câmara, tentemos definir as suas diversas funções do ponto de vista da expressão fílmica:

A – *Acompanhamento de uma personagem ou de um objecto em movimento:* a câmara segue a diligência lançada a galope («Stagecoach» – A Cavalgada Heróica) ou o comboio atravessando a noite («Vivre pour Vivre» – Viver por Viver).

B – *Criação da ilusão de movimento de um objecto estático:* um *travelling* para a frente dá a sensação de que a Fortaleza Voadora se move sobre a pista de voo («The Best Years of Our Lives» – Os Melhores Anos da Nossa Vida);

C – *Descrição de um espaço ou de uma acção possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco:* um *travelling* para trás mostra progressivamente o baile ao ar livre («Quatorze Juillet» – Quatorze de Julho); um *travelling* lateral revela os combates furiosos na fábrica de tractores («Stalingradskaya Bitva» – «A Batalha de Estalinegrado»);

D – *Definição de relações espaciais entre dois elementos da acção* (entre duas personagens ou entre uma personagem e um objecto): pode existir uma relação simples de coexistência espacial, mas também pode constituir a introdução de uma ameaça ou de um perigo através de um movimento de câmara que vai de uma personagem ameaçadora à personagem ameaçada – mas geralmente este movimento mostra uma personagem impotente ou desarmada, focando seguidamente uma personagem que se encontra num estado de superioridade táctica, que

vê sem ser visto, etc., (a rapariga revela a Charlot que ele é a revelação do espectáculo, depois a câmara mostra o empresário a espreitá-los – «The Circus» – O Circo) ou um objecto que é origem ou símbolo de perigo (dois jovens casados com ar feliz encostam-se na amurada de um navio: a câmara recua, fazendo entrar no campo de visão um salva-vidas com o nome *Titanic* – «Cavalcade»[31]) ou para estabelecer um elo topográfico entre dois elementos da acção: os dois fugitivos julgam que estão perdidos na vegetação aquática, mas um *travelling* vertical mostra-nos que estão perto da água livre – («African Queen» – A Rainha Africana).

E – *Acentuar dramaticamente uma personagem ou um objecto* destinados a representar uma função importante no desenrolar da acção (*travelling* efectuado de modo a enquadrar, em primeiro plano, o rosto de Harry Lime, que se julga ter morrido – «The Third Man» – O Terceiro Homem; o mesmo movimento realizado sobre uma vela que vai ser a causa do incêndio na cabana do cego – «Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima») ou constituindo uma imagem choque (*travelling* curto e rápido para mostrar uma cabeça de morto embalsamada – «The Most Dangerous Game» – O Malvado Zaroff).

F – *Expressão subjectiva do ponto de vista de uma personagem em movimento* (a entrada no miserável campo de passagem visto do camião dos emigrantes – «The Grapes of Wrath» – As Vinhas da Ira; o avançar inquieto das personagens para o pórtico de ginástica coberto de corvos – «The Birds» – Os Pássaros);

G – *Expressão da tensão mental de uma personagem:* ponto de vista *subjectivo* (*travelling* para a frente muito rápido, exprimindo o pânico do tio assassino no momento em que se apercebe que a sobrinha tem no dedo o anel que testemunha o seu crime – «Shadow of a Doubt» – Mentira) e ponto de vista *objectivo* (*travelling* para a frente sobre o rosto de Laura

[31] Os movimentos de câmara são um dos processos de criação de emoção pelo facto de suscitarem sentimentos e expectativa, mais ou menos inquietos, daquilo que iremos ver seguidamente.

sempre que ela revive um episódio do passado – «Brief «Encounter» – Breve Encontro).

As três primeiras espécies de funções são puramente «descritivas», quer dizer que o movimento da câmara não tem valor como tal, mas somente por aquilo que permite ver ao espectador (este movimento é puramente virtual nos casos A e B e poderia ser substituído por uma série de planos separados no caso C). Pelo contrário, os quatro últimos géneros têm um valor «dramático», quer dizer que o movimento em si próprio tem uma significação como tal e que visa exprimi-la ao sublinhar um elemento material ou psicológico chamado a desempenhar um papel decisivo no desenrolar da acção.

Ao lado destas funções descritiva e dramática, pode definir-se uma terceira, evidenciada nos filmes de Alain Resnais e Jean-Luc Godard, e que se poderia qualificar de *função rítmica.* Em «À Bout de Souffle» (O Acossado), a câmara, perpetuamente móvel, cria uma espécie de dinamização do espaço, o qual, em vez de permanecer como um quadro rígido, se torna fluido e vivo: as personagens têm o aspecto de ser arrastadas num movimento balético (quase se poderia falar de uma *função coreográfica* da câmara na medida em que é ela que *dança*); por outro lado, modificando a cada instante o ponto de vista do espectador, os movimentos incessantes da câmara desempenham um papel análogo ao da montagem e acabam por conferir ao filme um ritmo próprio que é um dos elementos essenciais do seu estilo[32].

Nos filmes de Resnais, como «Hiroshima Mon Amour» (Hiroxima Meu Amor), «L'Année Dernière à Marienbad» (O Último Ano em Marienbad), bem como nas suas curtas metragens, os movimentos de câmara (sobretudo o *travelling* para a frente) não desempenham propriamente (ou pelo menos essencialmente) um papel descritivo, mas sim uma função de penetração, quer seja no universo de um pintor («Van Gogh» – Van Gogh), quer seja na recordação,

[32] Mas não esqueçamos que Ophüls se afeiçoara, havia muito tempo, aos movimentos envolventes de uma câmara felina lançada numa dança incessante em torno das personagens («Madame de...» – Madame de...).

nos arcanos da memória («Nuit et Brouillard» – Noite e Nevoeiro, os *travellings* na cidade de Nevers em «Hiroshima Mon Amour»). Pelo seu carácter irrealista e quase onírico (encontra-se muito próximo dos movimentos que efectuamos nos nossos sonhos), o *travelling* completa e reforça o papel (análogo, sobre outros aspectos) da música e do comentário dito no *presente;* por fim, os movimentos da câmara valem às vezes muito simplesmente pela sua beleza pura, pela presença viva e envolvente que conferem ao mundo material e também pela intensidade irresistível do seu lento e longo desenvolvimento (os *travellings* nas ruas de Hiroxima).

Pode dizer-se que existe uma *função encantatória* dos movimentos da câmara e que eles correspondem, no plano sensorial (sensual), aos efeitos da montagem rápida sobre o plano intelectual (cerebral).

É possível distinguir três espécies de movimentos de câmara: *travelling,* panorâmica e trajectória.

O *travelling* consiste numa deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajectória da deslocação permanece constante.

O *travelling vertical* é bastante raro, e geralmente não tem outro papel senão o de acompanhar uma personagem em movimento. Assim, em «Riso Amaro» (Arroz Amargo), a câmara segue a trabalhadora rural subindo o andaime, do cimo do qual se vai precipitar; encontramos um movimento mais expressivo em «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés), no qual a câmara se eleva para o tecto no momento em que Susan canta, mostrando este progressivo afastamento, de forma cruel, a fraqueza vocal da cantora; depois, a câmara enquadra dois aderecistas que exprimem por gestos a pouca admiração que lhes inspira o talento da esposa de Kane.

Mais interessantes (e mais raros) são os *travellings* verticais em que o eixo óptico da câmara não é horizontal mas vertical. No caso do *travelling* para a frente, a câmara parece descer em queda livre para exprimir o ponto de vista subjectivo de uma personagem que cai no vazio: um homem que se despenha do alto de um farol («Gardiens de Phare»), uma trapezista, durante a execução do salto da morte («Lola Montès» – Lola Montes). Eis um caso em que um movimento semelhante (mas virtual) exprime um conteúdo mental: um velho, desesperado pela miséria, pensa no suicídio e, como olha através da janela, um

travelling para a frente, rápido, em picado, mostra em primeiro plano a calçada da rua («Umberto D» – Umberto D).

O *travelling* para trás (de baixo para cima) é assimilável a um efeito de plano em picado, exprimindo o aniquilamento moral da personagem: um adolescente precipita-se para ver a noiva, mas o seu irmão, que ficara no alto da escada, anuncia-lhe que a rapariga morrera; um *travelling* muito rápido parece esmagá-lo contra o chão («Dom v Kotorom ia Jivu» – «A Casa Onde Vivo»).

O *travelling* lateral tem geralmente um papel descritivo. Em «Veselye Rebiata» (Os Alegres Foliões) a câmara percorre uma praia superpovoada de banhistas e mostra cenas bastante cómicas, enquanto na sequência inicial de «Kanal» (Canal) a câmara acompanha longamente (durante três minutos e meio) os insurrectos que se dirigem, através das ruínas, para a sua nova posição. Mas eis o mais subjectivo: em «Tokyo Monogatari» (Viagem a Tóquio) um *travelling* lento e curto, excepcional na obra de Ozu, incondicional do plano fixo, faz-nos subitamente descobrir, ao passar uma esquina, o velho casal sentado num banco: a câmara pára, então, numa atitude discreta.

O *travelling* para trás pode ter vários significados:

1 – *Conclusão:* no final de «The Crowd» (A Multidão), a câmara afasta-se do casal a cujo drama familiar acabámos de assistir e reinsere os dois protagonistas no público de uma sala de cinema; no final de «Dernier Métro» (O Último Metro), a câmara afasta-se das personagens e a cortina de cena corre: percebemos então que estavam a representar uma peça de teatro;

2 – *Afastamento no espaço:* o marinheiro doente é observado pelos seus dois companheiros de repatriamento do táxi que os leva, depois de o terem deixado à porta de casa («The Best Years of Our Lives» – Os Melhores Anos da Nossa Vida);

3 – *Acompanhamento de uma personagem a caminhar* e de que é dramaticamente importante que se veja o rosto: deste modo, no final de

«Les Portes de la Nuit», um *travelling* para trás permite conservar em primeiro plano o rosto de Diego, magoado pelo trágico fim do seu amor;

4 – *Desapego moral:* ver o belo efeito final de «I Vitelloni» (Os Inúteis), com uma série de *travellings* para trás, mostrando os mandriões a dormir, e que simboliza a separação do jovem Moraldo em relação ao atoleiro moral que era a sua vida de parasita estéril;

5 – *Impressão de solidão, de prostração, de impotência, de morte:* o *travelling* final de «Hon Dansande en Sommar» (Ela Só Dançou um Verão) sobre o jovem desesperado pela morte da rapariga que amava; o *travelling* de «Les Parents Terribles» que sugere a partida da *roulotte* para novas aventuras; o *travelling* de «Une Si Jolie Petite Plage» sobre as duas personagens progressivamente absorvidas pela extensão desértica da praia, dando a imagem da sua miséria moral; o *travelling* de «Der Blaue Engel» (O Anjo Azul) sobre o velho professor morto de desespero e de vergonha na cadeira que abandonara num momento de loucura; ou ainda o comovente *travelling* para trás, mostrando o rio salpicado pela chuva, em «Une Partie de Campagne» (Um Passeio no Campo), movimento que, pelo seu comprimento insistente e pela tristeza do seu conteúdo, exprime angustiosamente a nostalgia de uma felicidade impossível.

Finalmente, é necessário estudar o *travelling* para a frente, que é um movimento muito mais interessante, sem dúvida porque é mais natural. Corresponde, com efeito, ao ponto de vista de uma personagem que avança ou então corresponde à direcção do olhar no sentido de um centro de interesse.

Relembremos, em primeiro lugar, o *travelling* para a frente justificado por uma utilização subjectiva da máquina de filmar («Lady in the Lake» – A Dama do Lago). Também se pode dar, excepcionalmente, o ponto de vista de um animal (um touro em «Staroye i Novoye» – A Linha Geral), ou mesmo de uma coisa (uma bola de neve em «Napoléon» – Napoleão). Posto isto, eis as diversas funções expressivas do *travelling* para a frente:



▲ *«Metropolis»* (Metrópolis, Fritz Lang, 1926)

▼ «Octobre» (Outubro, Serguei M. Eisenstein, 1927)





▲ «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine, Serguei M. Eisenstein, 1925) ▼ «Que Viva Mexico!» (Que Viva México, Serguei M. Eisenstein, 1931)



1 – *Introdução:* o movimento introduz-nos no mundo em que a acção se vai desenrolar – como o longo *travelling* para a frente na estrada à beira do Pó, durante o genérico de «Ossessione» (Obsessão), ou o começo de «The Set-Up» (Nobreza de Campeão), onde a câmara, partindo de um plano geral, vai enquadrar o lutador adormecido no seu quarto de hotel;

2 – *Descrição de um espaço material:* a visão dos carris que parecem fugir à frente da locomotiva («La Bête Humaine» – A Fera Humana), a paisagem vista do comboio penetrando na floresta até chegar à cidade («Sunrise» – Aurora) ou o longo travelling na trincheira cheia de soldados que esperam o sinal de ataque («Paths of Glory» – Horizontes de Glória).

3 – *Evidência de um elemento dramático importante:* o longo *travelling* que vai enquadrar, sobre o trenó lançado na fogueira, a palavra «Rosebud», cujo significado foi procurado, em vão, durante todo o filme – «Citizen Kane» – O Mundo a seus Pés, ou o *travelling* que reenquadra o cadáver da deportada que acabou de se atirar contra as grades electrificadas – «Kapò».[33]

4 – *Passagem para a interioridade,* quer dizer, introdução da representação objectiva do sonho (a criança sonha com a captura de «Crin Blanc» – Crina Branca), da memória (o ébrio que revive certos momentos da sua decadência – «The Lost Week-End» – Farrapo Humano; a corrida quase onírica do carro na estrada, que funciona como um regresso ao tempo anterior ao início da narrativa – «Partir, Revenir»);

5 – Por fim, e esta função é sem dúvida a mais interessante, o *travelling* para a frente *exprime, objectiva, materializa a tensão mental* (impressão, sentimento, desejo, ideias violentas e súbitas) de uma *personagem.* É possível distinguir três utilizações diferentes do movimento nesta perspectiva:

---

[33] Este movimento de câmara suscitou a cólera de Jacques Rivette, que deu o título de *«De l'Abjection» (Da Abjecção)* à sua crítica, em que citava a famosa fórmula de Godard «os *travellings* são uma questão moral» e concluía: «O cineasta julga aquilo que mostra e é julgado pela forma como o mostra.» (*Cahiers du Cinéma,* n.º 120, Junho 1961).

— em primeiro lugar, um tratamento que chamarei *objectivo*, porque a câmara não adopta o ponto de vista da personagem, mas sim o do espectador, o ponto de vista virtual. Assim, um *travelling* muito rápido vai enquadrar o rosto aterrorizado de Bonfiglio, camponês rico, no momento em que ele vê, diante da sua casa, de espingarda na mão, o pastor que mandara prender depois de lhe ter roubado as suas ovelhas («Non c'è Pace tra gli Ulivi» - Não há Paz entre as Oliveiras); o mesmo efeito (num filme mudo), apresentando em grande plano a boca de uma mulher a gritar por socorro («The Cat and the Canary» – O Legado Misterioso); o comissário procura recordar-se a propósito de que crime houvera já um caso relacionado com os cigarros Ariston: três *travellings* curtos, para a frente, com pausas, em direcção do seu rosto, parecem corresponder aos progressos das suas recordações («M» – Matou);

— tratamento *subjectivo*, em segundo lugar, quer dizer, a câmara substitui-se exactamente ao olhar da personagem, de que é necessário exprimir o conteúdo mental. O *travelling* denomina-se «realista» se a personagem avança: em «Shadow of a Doubt» (Mentira), um *travelling* para a frente dá-nos o ponto de vista da rapariga que, sabendo que está em perigo, perscruta o rosto hostil do seu tio, avançando na sua direcção (a impressão de angústia é ainda reforçada por um efeito de plano contrapicado em detrimento da jovem, vendo-se o tio no cimo da escadaria);

— finalmente, chamarei *subjectivo não-realista* a um *travelling* que, mostrando a personagem principal numa posição imóvel, exprima então o modo aceitável, a «projecção» do olhar, o movimento da atenção e da tensão mental do herói ao dirigir-se para um objecto cuja percepção reveste, para ele, uma importância dramática considerável, podendo tratar-se inclusivamente de uma questão de vida ou morte. Esta utilização da câmara valeu-nos alguns efeitos admiravelmente expressivos da linguagem cinematográfica, como o que se pode ver no célebre «Blackmail» («Chantagem»), de Hitchcock, onde um *travelling* extremamente rápido enquadra em grande plano o rosto de um morto, exprimindo a súbita revelação que o polícia tem de que o assassino é a sua própria noiva, de quem acaba de encontrar uma luva esquecida na sala; em «Quatorze Juillet» (Catorze de Julho), Anna, desamparada pela morte súbita da mãe, corre para a janela e chama o seu amigo Jean, que vive na casa defronte: materializando então o chamamento desesperado da rapariga, a câmara atravessa a rua e acaba por mostrar, em primeiro plano, a cama vazia no quarto do rapaz; no momento em que a heroína de «The Rain Came» (A Maldição da Índia) compreende, aterrorizada, que acabou de beber um copo de água pertencente a uma doente que sofria de tifo, a câmara dá um salto assombroso para a frente, mostrando em grande plano o copo fatal que brilha na penumbra.

A *panorâmica* consiste numa rotação da câmara em redor do seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. Depois de ter relembrado que é geralmente justificada pela necessidade de seguir uma personagem ou um veículo em movimento, distinguirei três tipos principais de panorâmicas:

— as panorâmicas puramente *descritivas* que têm por finalidade a exploração de um espaço: representam frequentemente uma função introdutória ou conclusiva (as panorâmicas no bairro Stalingrad em Paris, no início e no fim de «Les Portes de la Nuit»), ou ainda evocam o movimento do olhar de uma personagem em redor de si (neste caso começam ou acabam no rosto da testemunha: a professora que olha as ruínas da cidade, em «Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima»; ou o prisioneiro repatriado, diante das ruínas da sua casa, em «Il Bandito» – O Bandido, de Lattuada);

— as panorâmicas *expressivas* são fundadas sobre uma espécie de trucagem, com uma utilização não realista da câmara, e destinam-se a sugerir uma ideia ou uma impressão: as panorâmicas circulares que sugerem a embriaguês do velho no casamento da filha («O Último dos Homens»), a vertigem dos dançarinos («Putyovka v Zhizn» – «O Caminho da Vida») ou o pânico de uma multidão após um crime («Episode») ou a agitação de um homem que enfrenta a angústia do suicídio: enquanto ele revolteia em torno de si próprio, a câmara roda em torno dele, acrescentando assim a sua própria vertigem física à perturbação psicológica da personagem («Le Feu Follet»);

— as panorâmicas a que chamarei *dramáticas* são muito mais interessantes porque desempenham um papel directo, na narrativa. Têm como finalidade estabelecer relações especiais, ou entre um indivíduo que olha a cena e o objecto observado, ou então entre um ou mais indivíduos, por um lado, e um ou vários outros que observam, por outro lado: neste caso, o movimento dá uma impressão de ameaça, de hostilidade, de superioridade táctica (ver sem ser visto, por exemplo) por parte daquele ou daqueles para quem a câmara se dirige em segundo lugar. Além do exemplo já citado no início deste capítulo («The Circus» – O Circo), encontra-se outro exemplo famoso em «Stagecoach» (A Cavalgada Heróica), quando a câmara, colocada no alto de uma aresta rochosa, depois de ter seguido a diligência que caminha no vale, se desloca de repente para um grupo de índios que se preparam para uma emboscada. Processo análogo em «Shadow of a Doubt» (Mentira), onde a câmara abandona os dois polícias decepcionados e vai enquadrar o homem que procuravam e que os espreita depois de ter fugido. Nestes dois exemplos há um plano em picado que dá a impressão de aumentar o fracasso da busca, por um lado, e o desânimo dos polícias, por outro.

Finalmente, a *trajectória,* combinação indefinida de *travelling* e de panorâmica, efectuada com o auxílio de uma grua, é um movimento bastante raro e geralmente muito pouco natural para se poder integrar totalmente na narrativa, se se mantiver puramente descritivo. É o caso de uma trajectória que se encontra em «Caccia Tragica»: a câmara segue Michael, cuja noiva foi raptada por bandidos, depois sobe, descobrindo, em plano de conjunto, a cooperativa onde acaba de ser dado o sinal de alarme, voltando a descer até enquadrar Michael e o director em primeiro plano.

A trajectória tem frequentemente, quando colocada no princípio do filme, a função de introduzir o espectador no universo que descreve com maior ou menor insistência (ver os genéricos de «Le Diable au Corps», ou de «Il Cristo Proibito», ou de «Odd Man Out» – A Casa Cercada, com imagens sobrepostas, mostrando, de avião, as paisagens onde decorre a acção).

Mas é necessário citar algumas trajectórias cujo vigor de expressão merece ser assinalado. Relembrarei primeiramente aquela célebre de «Notorious» (Difamação), de Hitchcock: a câmara, partindo de um plano de conjunto em picado, mostrando um vestíbulo, desce, dando viravoltas, terminando num grande plano de uma pequena chave que a heroína segura na mão e cuja enorme importância na acção é sublinhada pelo movimento da câmara. «Le Crime de Monsieur Lange» contém uma trajectória que fez sensação na época: a câmara, colocada no interior da casa, mostra-nos Lange a pegar num revólver, depois segue-o enquanto ele atravessa a oficina de impressão, desce a escada e sai para o pátio do edifício para se juntar e matar o ignóbil Batala, «ressuscitado» unicamente para se apropriar dos benefícios da cooperativa; aqui, o longo movimento do aparelho exprime vigorosamente a marcha irresistível dos acontecimentos, a vontade lúcida e resoluta de Lange de fazer justiça pelas suas mãos. «The Paradine Case» (O Caso Paradine) comporta uma trajectória muito espectacular na sequência do tribunal: a câmara gira em redor da jovem acusada da morte do marido e sentada no banco dos réus, filmando-a ao mesmo tempo que enquadra o criado da vítima entrando na sala para prestar declarações; parece-me que se pode ver nesta vontade de manter, durante um longo momento, os dois protagonistas no mesmo enquadramento, além da preocupação de mostrar em primeiro plano o rosto da jovem, onde se vislumbra uma expressão de inquietação atenta, o desejo de Hitchcock de sugerir a existência entre eles de uma relação ainda indefinida mas que a continuação do filme irá evidenciar, revelando como

estão ligados nesta aventura. Encontra-se um movimento um pouco análogo em «Hamlet» (Hamlet) no momento em que os comediantes representam a peça que vai desmascarar o rei assassino: a câmara, embora foque os actores, efectua em torno da sala variados movimentos semi-circulares, descobrindo de cada vez, em primeiro plano, novos elementos dramáticos, como seja o terror crescente do rei, satânicas expressões triunfais de Hamlet, curiosidade cada vez maior de Horatio e dos outros assistentes em relação ao comportamento do rei.

Muito belo efeito também aquele que se observa em «Sunrise» (Aurora), no momento em que o homem vai, de noite, juntar-se à mulher desconhecida por quem está apaixonado: a câmara segue-o longamente, depois abandona-o e, avançando rapidamente através do campo iluminado pelo luar, vai descobrir a mulher que o espera; a duração e a audaciosa complicação do movimento sublinha a importância do encontro (onde vai ser decidida a morte da jovem esposa) e a rapidez da câmara traduz a impaciência do homem em reencontrar a mulher que ama. Para finalizar, recordarei uma trajectória que se encontra em «Das Testament von Dr. Mabuse» (O Testamento do Dr. Mabuse) na sequência inicial e que é uma das mais extraordinárias da história do cinema: a cena passa-se numa espécie de despensa atravancada com os mais diversos objectos, enquanto de um local vizinho chega o barulho ensurdecedor de uma máquina que se imagina demoníaca; a câmara avança lentamente, explorando o cenário, pormenorizando os objectos amontoados, vasculhando os recantos; bruscamente, com um movimento breve e rápido, descobre um homem que espreita por detrás de uma caixa, com o rosto marcado pelo terror. Fritz Lang transferiu audaciosamente para o espectador-câmara a surpresa do homem por se ver descoberto (virtualmente, pela máquina de filmar) e, ao mesmo tempo, a sua angústia (real) provocada pelo pensamento de ser descoberto por aqueles de quem procurava esconder-se. Mas em «Madame de...» encontra-se um efeito muito mais elaborado: uma longa trajectória em que se sucedem espaços diferentes e temporalidades sucessivas (através de fusões-encadeados), sendo a continuidade dramática assegurada pelo diálogo.

Estes movimentos de câmara, complexos e subtis, podem ser muito belos quando são, como nos exemplos precedentes, carregados de significação. Se não forem mais do que uma demonstração de virtuosismo, o seu valor não vai

além da anedota. É o caso, por exemplo, da espantosa trajectória com que se inicia «Veselye Rebiata» (Os Alegres Foliões), que é, sem dúvida, a mais longa da história do cinema, e na qual a câmara dá viravoltas durante quatro minutos para seguir o pastor da voz de ouro guiando o seu rebanho. O mais célebre exemplo deste virtuosismo gratuito é sem dúvida o de «Je suis Cuba»: a câmara (operada pelo malogrado Serguei Ouroussevski) sai de um quarto pela janela, desce ao longo do edifício, mergulha numa piscina, no meio dos nadadores, e reaparece na varanda da casa ao lado, num movimento sem cortes, que dura alguns minutos.

Esta análise do papel criador da câmara de filmar é a sequência lógica do capítulo precedente e constitui um estudo prático da imagem compreendida como elemento de base da linguagem cinematográfica. Põe em relevo a evolução progressiva da imagem, indo do estático ao dinâmico. As etapas sucessivas da descoberta dos processos de expressão fílmicos correspondem naturalmente a uma libertação, cada vez mais forte, dos entraves da óptica teatral e à instauração de uma visão cada vez mais especificamente cinematográfica.

É possível falar ao mesmo tempo de uma *estrutura plástica* da imagem, conceito estático na medida em que a imagem se aparenta, de início, com um quadro ou uma gravura e de uma *estrutura dinâmica,* porque assistimos a uma dinamização progressiva dos pontos de vista: ângulos pouco habituais, grandes planos, movimentos de câmara, profundidade de campo (regressaremos, mais tarde, a esta última noção).

Mas nunca será demais sublinhar que o ecrã define um espaço privilegiado cujo enquadramento deve permanecer virtual e que deve ser uma abertura sobre a realidade e não uma prisão quadrangular: o espectador nunca pode esquecer que o resto da realidade continua a existir para lá daquilo que vê e que tem a possibilidade de, em qualquer momento, entrar no enquadramento[34];

[34] Por exemplo quando o enquadramento sugere ao espectador, de forma muito incisiva, que uma determinada porta ou janela não são apenas elementos do cenário, mas que alguém ou alguma coisa (benéfica ou maléfica, de onde o *suspense*) vai entrar ou aparecer: a criança que surge ao lado da mãe («The Kid»- O Garoto de Charlot»), a Besta passando o focinho pelo vidro, antes de raptar a Bela («King Kong»).

o estatismo e a rigidez da composição interna da imagem são perigosos inimigos da osmose dialéctica que deve existir entre ela e a totalidade do universo dramático.

Por fim, não se deverá esquecer que a imagem não pode ser unicamente considerada *em si,* mas que se coloca obrigatoriamente numa continuidade: atingimos, assim, a noção muito importante de *montagem,* que será, mais adiante, objecto de uma longa análise[35].

[35] É possível definir uma posição neutra de vários elementos da linguagem fílmica, entre o *descritivo* e o *expressivo,* entre o *objectivo* e o *subjectivo.* O plano de duração média (cerca de dez segundos) não tem valor significativo especial como tal (independentemente do seu conteúdo): abaixo (plano curto, *flash*) e acima (plano longo) desta duração média, acrescenta uma tonalidade nova, como já vimos, ao conteúdo figurativo da imagem. O plano filmado a uma distância média (precisamente designado por *plano médio*) tem igualmente um valor neutro: abaixo (grande plano, *insert*) e acima desta distância (plano geral) adquire um valor expressivo suplementar. O mesmo se passa relativamente à mobilidade da câmara, podendo-se admitir que os movimentos lentos são puramente descritivos; em contrapartida, abaixo (plano fixo) ou acima (movimentos rápidos), o comportamento da câmara introduz uma dramatização nova. Por outras palavras, quando a câmara dá um ponto de vista diferente daquele que vulgarmente temos sobre o mundo, surge verdadeiramente (e só então) a *linguagem fílmica* propriamente dita.

3. OS ELEMENTOS FÍLMICOS NÃO ESPECÍFICOS

Analisa-se neste capítulo um certo número de elementos materiais que participam na criação da imagem e do universo fílmico tal como aparecem no ecrã.

São chamados *não específicos* porque não pertencem propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes (teatro, pintura).

AS ILUMINAÇÕES

Constituem um factor decisivo de criação da expressividade da imagem. No entanto, a sua importância é desconhecida e o seu papel não se impõe directamente aos olhos do espectador inexperiente porque contribuem sobretudo para criar a «atmosfera», elemento dificilmente analisável; por outro lado, os filmes actuais manifestam, na maior parte das vezes, uma grande preocupação pela verdade na iluminação e uma concepção sã do realismo tende a suprimir o seu uso exacerbado e melodramático.

Limitar-me-ei a dizer o indispensável acerca da iluminação, natural por definição, pelo menos em teoria, das cenas filmadas em «exteriores»: digo em teoria porque a maior parte das cenas passadas durante o dia são filmadas com a ajuda de projectores ou de reflectores. É necessário notar sobretudo o carácter absolutamente anti-natural das cenas nocturnas: são, com frequência, brilhantemente iluminadas, ainda que a realidade pareça não comportar qualquer fonte luminosa. Assim, em «Touchez pas au Grisbi» (O Último

Golpe), por exemplo, a batalha nocturna entre os dois grupos rivais é iluminada brilhantemente, embora decorra em pleno campo. Este não-realismo tem, evidentemente, razões técnicas imperiosas (é necessário que a película seja impressionada devidamente – notemos, de resto, que as novas películas ultra-sensíveis permitem filmar cenas nocturnas em condições muito mais realistas), mas é também justificado pela vontade de obter uma fotografia bem contrastada, modelando os tons negros e brancos através de efeitos engenhosos: a fotogenia da luz é uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para o filme e, em última análise, uma iluminação artificial é preferível, esteticamente falando, a uma iluminação verosímil mas deficiente.

É na iluminação de cenas de interiores que o operador dispõe da maior liberdade de criação. Não obedecendo a leis naturais (quero dizer, submetidas ao determinismo da natureza), nenhum limite de verosimilhança vem dificultar a imaginação do criador. «A iluminação» – afirma Ernest Lindgren – «serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objectos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos.»[36]

De início, e enquanto os filmes eram feitos ao ar livre ou em estúdios envidraçados, as possibilidades expressivas da iluminação artificial foram totalmente ignoradas. Quando começaram a ser utilizadas, por volta de 1910, em França, na Dinamarca e nos Estados Unidos, foi quase unicamente em função de considerações de verosimilhança material. Parece que é a partir de «The Cheat» (A Marca de Fogo), de 1915, que é necessário datar a verdadeira descoberta dos efeitos psicológicos e dramáticos da iluminação: neste sombrio drama de paixão e ciúme, luzes violentas, modelando as sombras, intervêm como factor de dramatização.

No entanto, é na escola alemã[37] que se deve procurar a origem de uma certa magia da luz, cuja tradição se perpetua ainda nos nossos dias, sobretudo

[36] *The Art of the Film*, p. 129.

[37] O expressionismo e o *Kammerspiel* caracterizam-se pelo «emprego expressivo da luz». (Cf. G. Sadoul, *Histoire du Cinéma Mondial*).

no cinema americano, que recebeu a influência de realizadores de origem germânica como Fritz Lang, Sternberg ou Siodmak, além de numerosos operadores. Lotte Eisner assinala a influência considerável do célebre homem de teatro alemão, Max Reinhardt, sobre o jovem cinema germânico, insistindo também numa longa tradição germânica: «A alma faustiana do nórdico abandona-se aos espaços brumosos, enquanto um Reinhardt forja o seu mundo mágico com a ajuda da luz, não tendo a obscuridade outra função que não seja a de provocar contraste. Esta é a dupla herança do filme alemão.»[38] Uma obra como «Sylvester» (A Noite de São Silvestre, 1923) representa o apogeu desta «stimmung» do claro-escuro tão típica do período mudo do cinema alemão. Lotte Eisner nota que o decorador Carl Mayer tinha definido muito precisamente para cada plano as iluminações susceptíveis de criar a atmosfera; a acção desenrola-se inteiramente durante a noite, na sala cheia de fumo e bastante mal iluminada de uma taberna popular. A unidade de tempo (algumas horas), de lugar (quase completa: a taberna, o quarto dos patrões, alguns exteriores da rua com as janelas brilhantemente iluminadas do grande hotel), de acção, de tonalidade física (a noite) e psicológica (pessimismo, fatalidade) fazem deste filme um notável êxito de «criação de ambiência».

Reencontra-se esta intenção numa grande parte da produção americana. Sem falar de Ford e de Lang, anteriores ao período da guerra, toda a escola contemporânea do «filme negro» e do filme «realista» (inaugurada simultaneamente em 1941 com «The Maltese Falcon» – Relíquia Macabra e «Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés, mas cujo verdadeiro começo data dos anos 1944-45) é obcecada pelos problemas de iluminação resolvendo-os de maneira «expressionista». O profundo pessimismo do cinema americano (pelo menos nos filmes que pretendem ser lúcidos e conscientes) leva-o a escolher circunstâncias e cenários de tonalidades trágicas. Deste modo, a noite, para além do seu simbolismo, deixa ao operador de imagem inteira liberdade de composição luminosa. Um caso típico é o de «Crossfire» (Encruzilhada), que se desenrola inteiramente de noite e onde as lâmpadas de alta voltagem desumanizam os rostos e recortam as superfícies, mostrando zonas brilhantes ou escuras: esta utilização brutal da luz

[38] *L'Écran Démoniaque*, p. 32.

contribui fortemente para criar a impressão de um mal-estar asfixiante que domina o drama. Do mesmo modo, um filme como «The Killers» (Os Assassinos), ao fazer as luzes participar directamente na violência da acção através de uma espécie de brutalização dos seres e das coisas, é característico deste estilo «germânico» que se encontra não apenas em Welles, Huston, Dmytryk e Siodmak, mas também em Dassin, Robson, Kazan e Wilder. Até a Europa, por um processo de ricochete, sofreu esta influência, e um filme como «The Third Man» (O Terceiro Homem) oferece-nos um exemplo levado à caricatura involuntária, enquanto na Alemanha, Staudte reencontrava naturalmente, em «Die Mörden Sind Unter Uns» («Os Assassinos Estão Entre Nós»), a grande tradição do claro-escuro germânico.

Os efeitos mais diversos podem ser criados pela utilização de fontes luminosas anormais ou excepcionais. Há um bom exemplo na sequência inicial de «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés) no momento em que a sala de projecção, onde discutem os redactores do jornal de actualidades, é iluminada unicamente pelo foco luminoso que sai da cabina: o redactor-chefe tem a cabeça completamente na obscuridade, enquanto os seus colaboradores são violentamente iluminados. Depois, noutro plano, todas as silhuetas se recortam sobre o ecrã como sombras chinesas.

A utilização de sombras salientes foi também lançada pelo expressionismo. Podem ter uma significação elíptica e constituir um poderoso factor de angústia devido à ameaça do desconhecido que deixam entrever: em «Scarface, Shame of a Nation» (Scarface, o Homem da Cicatriz) a silhueta do assassino que avança para a vítima impotente, ou então a sombra de «M» (Matou), que se recorta no fundo do anúncio, onde se informa que a sua cabeça está a prémio. Mas também podem revestir um valor simbólico, e este aspecto é muito mais interessante, como a sombra de Napoleão triunfante que se destaca de um mapa da Europa («Conquest» – Maria Walewska), ou como a sombra de Kane sobre o rosto de Susan, a qual simboliza a impotência da jovem para resistir à vontade do seu esposo tirânico. Uma palavra ainda para acabar com a utilização das fontes luminosas moventes que permitem efeitos particularmente vigorosos: em «The Wind» (O Vento), de Sjöström, uma lâmpada constantemente

agitada pela tempestade anima os objectos com uma vida espectral e ilumina com clarões sinistros o rosto aterrorizado de Lilian Gish; processo idêntico encontra-se em «Le Corbeau», mas voluntário, e o efeito que dele se tira é uma demonstração prática acerca da relatividade da verdade; em «Anna Karenina» (Ana Karenina) e em «Brief Encounter» (Breve Encontro), os reflexos das luzes de um comboio no rosto de duas jovens prestes a suicidar-se sugere admiravelmente a luta trágica que nelas travam a lassidão mortal e o desejo de viver.

É, no entanto, necessário sublinhar aqui a reacção anti-expressionista manifestada pelo neo-realismo em matéria de iluminação: há quinze anos que os filmes italianos tornaram a colocar no lugar de honra as iluminações sem ângulos e pouco contrastadas, segundo um estilo de jornal de actualidades, manifestando uma recusa total de qualquer dramatização artificial da luz.

No final deste capítulo, parece-me que poderemos alargar um pouco o nosso discurso e evocar algumas crenças tão velhas como a humanidade. Este papel diabólico e misterioso das sombras não terá o seu fundamento na angústia ancestral que o homem sente perante a obscuridade? O ecrã parece dar vida a todos os mitos milenários da luta do homem contra as trevas e os seus mistérios, à eterna luta entre o bem e o mal. Por outro lado, a predilecção dos realizadores por iluminações violentas e sombras profundas não terá a sua origem no facto de que *assim se encontram recriadas na tela as próprias condições e a ambiência do espectáculo cinematográfico:* a obscuridade, o fascínio da luz, o universo fechado e protector, um clima maravilhoso e infantil que constitui o domínio, essencialmente regressivo (quer dizer, voltado para o interior e para a contemplação), da hipnose fílmica.

OS FIGURINOS

Fazem parte, no mesmo nível das iluminações e dos diálogos, do arsenal dos meios de expressão fílmica. A sua utilização pelo cinema não é fundamentalmente diferente daquela que se aplica no teatro, apesar de serem geral-

mente mais realistas e menos simbólicos no ecrã do que no palco por causa da própria vocação da Sétima Arte.

«Num filme», escreveu Lotte Eisner, «o trajo nunca é um elemento artístico isolado. Deve ser considerado em relação com um determinado tipo de realização, a que pode acrescentar ou diminuir o efeito. Destacar-se-á do fundo dos diferentes cenários para valorizar gestos ou atitudes das personagens, segundo as suas aparências e as suas expressões. Significará qualquer coisa, por harmonia ou por contraste, no agrupamento dos actores e no conjunto de um plano. Por fim, consoante a iluminação, poderá ser modelado ou sublinhado pela luz ou neutralizado pelas sombras.»[39] (36) Claude Autant-Lara, que foi figurinista antes de se tornar realizador, faz notar que «o figurinista de cinema deve vestir caracteres», e Jacques Manuel escreve por seu lado: «No ecrã, qualquer traje é um figurino porque, despersonalizando o actor, caracteriza o *herói*... Se se pretender caracterizar o cinema como um olho indiscreto que vagueia em torno do homem, observando as suas atitudes, os seus gestos, as suas emoções, é necessário admitir que o vestuário é aquilo que está mais próximo do indivíduo, aquilo que, unindo-se à sua forma, o embeleza, ou, pelo contrário, distingue e confirma a sua personalidade.»[40]

É possível definir, no cinema, três tipos de figurinos:

1 – *Realistas:* os que são conformes com a realidade histórica, pelo menos nos filmes em que o figurinista se refere a documentos de época e põe à frente das exigências de vestuário das vedetas a preocupação da exactidão. Citemos, como exemplo de reconstituição escrupulosa, «La Kermesse Héroïque» (A Quermesse Heróica).

2 – *Para-realistas:* quando o figurinista se inspira na moda da época, mas procede a uma estilização (exemplos: «Die Niebelungen» – Os Nibelungos; «La Passion de Jeanne d'Arc» – A Paixão de Joana d'Arc; «Dies Irae» – Dia de Cólera; «Ivan Grozny» – Ivan, o Terrível; «Det Sjunde Inseglet» – O Sétimo Selo). A preocupação com o estilo e a beleza suplanta o rigor da exactidão pura e simples: os figurinos possuem então, uma elegância intemporal («Romeo and Juliet» – Romeu e Julieta, de Cukor; «Othello» – Otelo, de Welles; «Shishinin No Samurai» – Os Sete Samurais; «Marguerite de la Nuit» – Margarida da Noite).

3 – *Simbólicos:* quer dizer que a exactidão histórica não tem importância e que o figurino tem como missão traduzir simbolicamente os caracteres, os tipos sociais ou os estados de alma; pensa-se no verso de Victor Hugo:

Vestido de probidade cândida e de linho branco.

Eis, por exemplo, as fardas severas dos escravos de «Metropolis» (Metrópolis), os farrapos pitorescos de «Die Dreigroschenoper» (A Ópera de Quatro Vinténs), a brancura, cruel dos uniformes ricos dos cavaleiros teutónicos de «Alexander Nevsky» (Alexander Nevsky).

Eis, também, o fato impecável de Max Linder, estroina elegante e afortunado, a roupa gasta de Charlot, vagabundo constantemente escorraçado, o capitoso e sugestivo vestuário da vampe («Der Blaue Engel» – O Anjo Azul; «Devil Is a Woman» – A Mulher e o Fantoche; «Gilda» – Gilda).

Por vezes o figurino desempenha um papel directamente simbólico na acção, como o uniforme rutilante que o porteiro de «Der Letzte Mann» (O Último dos Homens) vai roubar uma noite, depois de lho terem tirado, para assistir solenemente ao casamento da filha – ou o capote pelo qual vive e morre, sem ter tido tempo depois de o desfrutar, o miserável empregado do filme de Lattuada baseado em Gogol. E desde há alguns anos que o figurinista, graças à cor, pode criar efeitos psicológicos muito significativos, um dos quais é descrito por Anne Souriau: trata-se da evolução sentimental da personagem de Marian («The Adventures of Robin Hood» – As Aventuras de Robin dos Bosques) que, pertencendo primeiramente ao partido de Ginsbourne e tendo vestido de vermelho

[39] *La Revue du Cinéma,* número especial sobre o traje, 1949, p. 68.
[40] *La Revue du Cinéma,* número especial sobre o traje, 1949, pp. 3 e 4.

como ele, aproxima-se a pouco e pouco de Robin e, através de uma espécie de mimetismo «vestimentário», acaba por envergar tons claros, com predominância do verde, tal como o popular herói[41].

OS CENÁRIOS

Os cenários (ou o cenário) têm muito mais importância no cinema do que no teatro. Uma peça pode ser representada perfeitamente num cenário muito esquemático, mesmo diante de uma simples cortina, enquanto não se concebe uma acção cinematográfica fora de um ambiente real e autêntico: o realismo que se prende à coisa filmada parece atrair obrigatoriamente o realismo ao ambiente e àquilo que o cerca.

No cinema, o conceito de *cenário* compreende também as personagens naturais, tal como as construções humanas.

Os cenários, quer sejam de *interiores* ou de *exteriores,* podem ser reais (isto é, terem existência independente da filmagem), ou *construídos* no estúdio (no interior de um estúdio ou em pleno ar livre, nas suas instalações).

Os cenários são construídos no estúdio por necessidade histórica («Ben-Hur» – Ben-Hur; «Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky; «Notre-Dame de Paris» – Nossa Senhora de Paris; «Les Enfants du Paradis»; «Gervaise» – A Taberna) ou por motivos de economia (por exemplo, e contrariamente às aparências, custou menos reconstruir no estúdio uma parte da estação de metropolitano de Barbès do que filmar no local «Les Portes de la Nuit»).

Mas os cenários também são construídos com intenção simbólica, com a preocupação de estilização e de significação: «Das Kabinett des Doktor Caligari» (O Gabinete do Doutor Caligari), «Metropolis» (Metrópolis), «Sunrise» (Aurora), «La Passion de Jeanne d'Arc» (A Paixão de Joana d'Arc), «Le Notti Bianchi» (As Noites Brancas), «Barry Lyndon», «La Vie est un Roman» e quase todos os filmes de Clair, Carné, Stroheim, Sternberg, etc.

[41] *L' Univers Filmique,* pp. 95-96.

É possível definir um determinado número de concepções gerais do cenário:

1 – *Realista:* é o utilizado, por exemplo, por Renoir, pela maior parte dos realizadores italianos, soviéticos e americanos. Nesta perspectiva o cenário não tem outra implicação a não ser a sua própria materialidade, significando apenas aquilo que é.
2 – *Impressionista:* o cenário (a paisagem) é escolhido em função da dominante psicológica da acção[42], condiciona e reflecte, ao mesmo tempo, o drama das personagens; é a *paisagem-estado de alma,* apreciada pelos românticos. Eis, por exemplo, algumas utilizações particularmente felizes de cenários naturais: um deserto permanentemente varrido por tempestades de areia («The Wind» – O Vento), o selvagem e tórrido Vale da Morte («Greed» – Aves de Rapina), a montanha impassível e mortal («Die Weisse Hölle von Piz Palu» – O Inferno de Piz Palu), o mar sempre recomeçado («The Long Voyage Home» – Tormenta a Bordo), o dédalo dos pântanos do Pó («Paisà» – Libertação), a riqueza da natureza-mãe («Zemlia» – «Terra»; «Vozvrachtchenie Vasili Bortnikov» – «O Regresso de Vasili Bortnikov»), a chuva incessante («Une Si Jolie Petite Plage»), a neve glacial e sufocante («Hakuchi» – «O Idiota»), a natureza impassível e silenciosa («Journal d'un Curé de Campagne» – Diário de um Pároco de Aldeia), a floresta impenetrável e assassina («La Mort en ce Jardin» – Labirinto Infernal), as margens do Pó submersas na bruma («Il Grido» – O Grito), uma praia voluptuosa (Remorques – «Reboques»; La Red – «A Rede»), triste (I Vitelloni – Os Inúteis) ou dolorosa («La Strada» – A Estrada).

[42] Em virtude de um simbolismo por vezes muito elementar. Eis um pequeno catálogo dos cenários e da sua significação: mar e praia (voluptuosidade, liberdade, exaltação, nostalgia), montanha (pureza, nobreza), deserto (solidão, desespero), cidade (violência, solidão), noite (solidão, confusão), tempestade (violência, voluptuosidade), chuva (tristeza), neve (pureza, crueldade). Fellini escreveu: «Há em todos os meus filmes uma personagem que passa por uma crise. Ora, eu creio que a melhor ambiência para sublinhar uma crise é uma praia ou uma praça vista de noite». E acrescenta: «A Roma que se vê no filme não é mais do que uma paisagem interior. (A propósito de «La Dolce Vita» – A Doce Vida).

Pode, no entanto, distinguir-se aqui uma tendência sensualista (Donskoi, Dovjenko, Buñuel, Fellini, por exemplo) e uma tendência mais intelectualista, objectivista (Bresson, Antonioni, Visconti).

3 – *Expressionista:* enquanto o cenário impressionista é, em geral, natural, o cenário expressionista é criado quase sempre artificialmente para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica da acção.

O expressionismo baseia-se numa visão subjectiva do mundo, expressa pela deformação e estilização simbólicas. Eis a propósito um texto bastante interessante sob o ponto de vista da história e da estética. Apareceu nos princípios de 1921, no primeiro número de *Cinéa* (revista dirigida por Louis Delluc), e relata a reacção que provocou em França o primeiro filme expressionista chegado da Alemanha. Este filme, intitulado «Von Morgens bis Mitternacht» (Da Manhã à Meia Noite), conta a história de um empregado bancário, tentado pelo demónio, que foge com o conteúdo do cofre para ir gozar a vida. «Tudo isto», escreve Ivan Goll, «desenrola-se numa atmosfera febril, e eis o momento em que surge um grande e jovem realizador, Karl Heinz Martin, que é contra-regra no Deutsches Theater, de Reinhardt, apodera-se do tema e cria, a partir dele, rodeado pelos melhores pintores da cidade, o primeiro filme expressionista e cubista, isto é, as paisagens e os objectos surgem desmedidamente aumentados ou reduzidos, segundo o significado da cena. O conjunto é visto através dos olhos do alucinado caixeiro, mostrando os postigos vacilantes, as ruas enviesadas, os homens que gritam, como se fossem loucos, o pensamento do herói repetido e transposto para os objectos, para as formas, para a atmosfera interior do filme».

Verifica-se como, dentro desta perspectiva, o cenário tem de ser escolhido (e construído, desta vez) de maneira a desempenhar o papel de contraponto[43] simbólico do drama das almas.

[43] Chamo *contraponto,* por analogia com a música, ao paralelismo entre dois processos expressivos com o mesmo conteúdo significativo, mas tendo dois registos plásticos diferentes.

O expressionismo é o mais belo título de glória do cinema alemão. O conceito é de origem pictural e foi trazido para o cinema essencialmente por pintores e decoradores.

Podem-se-lhe apontar duas tendências principais. Antes de tudo, um expressionismo pictural ou teatral, cuja obra-prima é «Das Kabinett des Doktor Caligari» (O Gabinete do Doutor Caligari): um cenário totalmente artificial onde as leis de perspectiva deixaram de existir, onde as construções são vistas obliquamente e se pintam as sombras e as luzes (cuja excentricidade é justificada pelo facto de o filme exprimir o ponto de vista de um louco), é, pela sua *presença,* alucinante, tal como no não menos notável «Raskolnikov», do mesmo realizador, onde o comissário aparece no centro de raios de linhas pintadas, como uma aranha no meio da teia, espreitando a presa.

Quanto ao expressionismo arquitectural, cujo mais belo exemplo é «Siegfrieds Tod» (A Morte de Siegfried), caracteriza-se por cenários grandiosos e majestosos, destinados a exaltar a acção épica que neles decorre, ou, nesta obra-prima que é «Metropolis» (Metrópolis), por um extraordinário delírio inventivo em que abundam o fantástico e o gigantesco, ou ainda em «Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens» (Nosferatu, o Vampiro), que utiliza cenários sinistros onde o terror e o pânico se libertam com naturalidade. O barroco pode, neste domínio, ser considerado como muito próximo do expressionismo e traduz-se por uma abundância quase surrealista e de que «The Lady from Shanghai» (A Dama de Xangai), «Lola Montès» (Lola Montes), «Popiol i Diamant» («Cinzas e Diamantes»), os filmes japoneses e os de Buñuel constituem muito belos exemplos[44].

De resto, pode ver-se nos cenários de «La Chute de la Maison Usher» (A Queda da Casa Usher), de «La Passion de Jeanne d'Arc»

[44] Deve notar-se que o expressionismo e o barroco fluem livremente em certos filmes de ficção científica. No *Kammerspiel,* o cenário apaga-se como tal, cingindo-se a limitar um espaço dramático privilegiado, espécie de zona fechada onde as paixões se exasperam («Sylvester» – A Noite de São Silvestre).

(A Paixão de Joana d'Arc)[45] e «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés), por exemplo, uma influência mais ou menos directa do expressionismo. Esta não é duvidosa, ainda que singularmente abastardada, em numerosos filmes americanos, onde os cenários desempenham as funções mais estranhas e fantásticas como elementos de emoções baratas: cenários de esgotos, túneis, paragens de autocarros, armazéns, pontes suspensas, metro aéreo, e até mesmo a estátua da Liberdade. O cenário da cidade tentacular é utilizado até ao último elemento, naquilo que pode ter de desumano, de monstruoso, de abstracto, como o espectro de «Metropolis» (Metrópolis), planando permanentemente sobre ela (ver «Naked City» – Nos Bastidores de Nova Iorque; «Panic in the Streets» – Pânico nas Ruas; «The Set-Up» – Nobreza de Campeão; «Asphalt Jungle» – Quando a Cidade Dorme e «On the Waterfront» – Há Lodo no Cais[46].)

Para concluir, é necessário falar de dois temas utilizados muitas vezes em cinema. Primeiro, o do espelho, janela aberta sobre um mundo misterioso e angustiante (ver o espelho de «Der Student von Prag» – O Estudante de Praga, onde se vê o duplo do protagonista, ou aquele que, num dos episódios de «Dead of Night» – A Dança da Morte, restitui um passado que antigamente fazia parte das suas funções), ou então testemunho impassível e cruel das tragédias humanas (ver aquele espelho onde se multiplica o desespero de «Citizen Kane»

[45] Hermann Warm, um dos autores (com Jean Hugo) dos cenários de «La Passion de Jeanne d'Arc», fora também, anteriormente, o decorador de «Das Kabinett des Doktor Caligari» (O Gabinete do Doutor Caligari).

[46] É necessário sublinhar ainda algumas utilizações interessantes do cenário na tradição expressionista, tal como o assassínio do rapaz no túnel do comboio fantasma («Brighton Rock» – «Brighton Rock») e a perseguição do espião na sala de cinema onde se projecta uma película policial («Sabotage» – À 1 e 45); uma intervenção mais directa ainda dos elementos do cenário (e mais simbólica) e visível em: o piano mecânico que toca a mesma lengalenga durante a execução do denunciante de «Pépé le Moko» e a algazarra insólita e irrisória da orquestra tocada no carrossel do parque de diversões («Valahol Europaban» – «Qualquer Parte na Europa»); a perseguição na torre do relógio, onde o suspeito é morto por uma figura mecânica da gigantesca maquinaria («The Stranger» – O Estrangeiro).



▲ «L'Année Dernière à Marienbad» (O Último Ano em Marienbad, Alain Resnais, 1961)

▼ «Campanadas a Medianoche» (As Badaladas da Meia-Noite, Orson Welles,





▲ «Der Letzte Mann» (O Último dos Homens, Friedrich W. Murnau, 1924) ▼ «L'Argent» (O Dinheiro, Robert Bresson, 1983)



– O Mundo a Seus Pés; e a galeria de espelhos que estilhaçam em mil fragmentos a agonia solitária da personagem de «The Lady from Shanghai» – A Dama de Xangai). Outro tema utilizado frequentemente é o da escada. Empregado como estrutura ascendente, toma (sem dúvida, por assimilação com o plano contrapicado) um sentido épico: ver o episódio do assalto a uma casa em ruínas em «Stalingradskaya Bitva» («A Batalha de Estalinegrado»), ou a cena análoga da tomada do Reichstag em «Padenie Berlina» («A Queda de Berlim»). Inversamente, como estrutura descendente, comunica à cena um tom trágico, como demonstra a cena do tiroteio de Odessa em «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine), ou a cena final de «Sunset Boulevard» (O Crepúsculo dos Deuses), durante a qual Norma Desmond, alucinada, julgando ter regressado à época da sua glória como vedeta do cinema mudo, desce a escadaria da sua casa sob a luz dos projectores, face às câmaras dos jornais de actualidades[47].

A COR

Apesar da cor ser uma qualidade natural dos seres e das coisas que aparecem no ecrã, é legítimo analisá-la separadamente dado que o cinema durante quarenta anos esteve praticamente reduzido ao *preto e branco* e, além disso, a melhor utilização da cor não parece consistir em considerá-la apenas como um elemento susceptível de aumentar o realismo da imagem.

Foi contudo com este espírito que ao princípio Méliès, Pathé e Gaumont mandaram colorir os seus filmes por operários que os pintavam à mão ou utilizavam elementos recortados. O processo não sobreviveu ao desenvolvimento do cinema, pois as despesas tornavam-se cada vez mais exorbitantes à medida que aumentava o comprimento dos filmes e o número de cópias.

Apenas conseguiram resistir, até ao fim do mudo, as *tintagens,* processo que consistia em tingir a película com diversas cores uniformes, desempe-

[47] Contudo, num outro filme soviético mais recente, «Nérazlutchnyie Druzia» («Um Trio de Inseparáveis»), reencontram-se as grandes escadarias de Odessa, pelas quais desce um grupo alegre de estudantes a caminho de férias. Isto prova que o sentido (trágico ou cómico) de um efeito dramático depende da tonalidade geral do filme: é uma lei fundamental.

nhando estas uma função meio realista e meio simbólica: o azul representava a noite, o verde aplicava-se para as paisagens e, muito raramente, o vermelho era utilizado para os incêndios, catástrofes e revoluções. Recentemente voltou a empregar-se o processo com um fim simbólico, em «La Traversée de Paris» (Ao Longo de Paris) e «Lotna» («Lotna»).

A redescoberta da cor data dos meados dos anos 30 (com o emprego de processos de duas cores, primeiramente, e de três cores, seguidamente): em 1935, nos Estados Unidos surge «Becky Sharp» (A Feira das Vaidades); em 1936, na U.R.S.S. aparece «Grunya Kornakova», («Rouxinol, Pequeno Rouxinol»); depois, em 1942, a Alemanha apresenta «Die Goldene Stadt» (A Cidade Dourada), generalizando-se o seu emprego a meio dos anos 50.

Na imensa maioria dos casos, os produtores não têm outra preocupação que não seja a do *realismo* e é conhecido o lema que fez furor na época: *cores cem por cento naturais.* No entanto, a verdadeira invenção da cor cinematográfica data do dia em que os realizadores compreenderam que ela não necessitava de ser *realista* (isto é, conforme com a realidade) e que devia ser utilizada, principalmente, em função dos *valores* (como o preto e branco) e das implicações psicológicas das diversas tonalidades (cores *quentes* e cores *frias*).

A utilização da cor coloca um certo número de problemas.

Problemas técnicos: muitos deles continuam por resolver, apesar dos progressos realizados. O do realismo das cores: sabe-se que o Technicolor peca muitas vezes por tonalidades falsas e berrantes. O da estabilidade: o Agfacolor e todos os processos que dele derivam (Eastmancolor, Sovcolor, Gevacolor, Ferraniacolor, Fujicolor) conseguem tonalidades mais verídicas e mais contrastadas, mas enfermam de uma falta de estabilidade que leva a uma autodestruição química das cores e coloca problemas de conservação muito sérios, sendo necessárias condições de armazenamento rigorosas e, portanto, dispendiosas. O realizador Martin Scorsese lançou recentemente uma campanha de imprensa para chamar a atenção dos fabricantes e dos poderes públicos para o enfraquecimento das cores das cópias em positivo, ao fim de uns vinte anos de existência.

Problemas psicológicos: todas as experiências psicológicas e fisiológicas provam que apercebemos menos as cores do que os *valores,* isto é, as diferenças relativas de iluminação entre as diversas partes de um mesmo tema. Deste modo, o *preto e branco,* que só conhece os valores, encontra uma justificação *a posteriori.* De qualquer modo, a ausência de cores é uma das convenções menos discutíveis do cinema, se formos a ter em conta «os psicólogos do primeiro Congresso Internacional de Filmologia (1947) [que] afirmaram que em geral a nossa atenção dá pouca importância às cores, que estas se apagam perante a "realização" do objecto. O sonho, de resto, só muito raramente é a cores, sem que, no entanto, a sua "realidade" seja por isso afectada. Seria portanto muito cómodo para o cinema dispensar a cor»[48].

Por outro lado, a percepção das cores é menos de natureza física do que psicológica. Segundo Antonioni, «a cor não existe como absoluto. [...] Pode dizer-se que a cor é uma relação entre o objecto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente[49]».

Mas o efeito psicológico das cores é igualmente condicionado por dados técnicos, como explica Andrzej Zulawski: «Kodak-Eastman, que é hoje a película de quase todos os filmes, é, na realidade, uma película «californiana». E a luz californiana é uma luz quente. A ideia californiana de beleza e de felicidade são os tons de pêssego, de laranja, de tudo o que é vermelho, rosa. A película puxa por essas cores. [...] O filme («Possession») foi impresso em Fuji para obter uma luminosidade mais dura. Fuji é uma película mais primitiva do que Eastman, menos flexível, menos doce. [...] Há uma coisa que me choca profundamente. Reparem na fotografia da maior parte dos filmes franceses, dir-se-ia que se passam todos em Nice em pleno mês de Julho. E isso porque foi aceite a película Eastman standard[50].»

É porque a sua película fornece o melhor (ou pelo menos o mais agradável) resultado relativamente às cores que a Kodak conseguiu, até há muito pouco tempo, monopolizar o mercado e impor nos ecrãs, segundo a expressão de

[48] E. Morin, *Op. cit.,* pp. 141-142.
[49] In *Cinéma* 64 , n.º 90, Novembro 1964, p. 68.
[50] In *Cinématographe* n.º 89, Maio 1983.

Wajda, «o molho quente a que costumo chamar o estilo Eastman». Mas esta película limita-se a reproduzir as cores que a impressionam e foi por isso que Truffaut achou que devia denunciar «a fealdade provocada pela generalização da cor», acrescentando: «Quando se filma em exteriores, a fealdade surge de todos os lados.» Raros são os cineastas que tentam combater este imperialismo das cores violentas e agressivas que caracterizam o nosso ambiente actual (especialmente sob a influência da publicidade) e que a Eastmancolor reproduz com tanta fidelidade. Sem chegar a uma atitude tão drástica como a de Antonioni, mandando repintar cenários e paisagens naturais para o seu «Il Deserto Rosso» (Deserto Vermelho), alguns cineastas exigentes (e pode citar-se Chéreau e Zulawski) empenharam-se, através de um trabalho verdadeiramente *criativo* em redor das cores, em escapar à uniformização estandardizada da Eastmancolor.

É por isso que o *preto e branco* pode surgir como uma forma de luta contra a «fealdade» e é por essa razão (para além de outras, de adequação dramática) que ele subsiste, apesar das fortes pressões comerciais, em raros filmes, na época da cor triunfante e generalizada («Manhattan» – Manhattan, «Vivement Dimanche» – Finalmente Domingo, «Liberté la Nuit», «Stranger than Paradise»).

Problemas estéticos:

a. O da própria justificação da presença da cor: em virtude do seu poder *decorativo* e *pictórico,* impõe-se nos filmes históricos, feéricos e exóticos, nos *musicais* e nas comédias, nos filmes de aventuras e *westerns.*

Mas existem temas que não parecem, *a priori* e por razões de dramaturgia, pedir a sua presença: a violência, a guerra, a morte, bem como os temas puramente psicológicos («Brief Encounter» – Breve Encontro, «Les Enfants Terribles», «Journal d'un Curé de Campagne» – Diário de um Pároco de Aldeia, «Ascenseur pour l'Échafaud» – Fim de Semana no Ascensor, «Hiroshima Mon Amour» – Hiroxima Meu Amor, L'Année Dernière à Marienbad – O Último Ano em Marienbad, « L'Enfant Sauvage» – O Menino Selvagem).

Pode também conceber-se uma coexistência do preto e branco e da cor no mesmo filme, em virtude das implicações psicológicas de ambos, como foi demonstrado de forma convincente por Alain Resnais em «Nuit et Brouillard» (Noite e Nevoeiro), onde as imagens da visita actual a Auschwitz (um cenário que recuperou uma certa inocência) são a cores, mas os documentos da época (impregnados de horror) são a preto e branco. Em «Raging Bull» (O Touro Enraivecido) apenas surgem a cores, num contexto a preto e branco justificado pela verosimilhança histórica, os *home movies* que evocam a vida da família do pugilista. Em «Rumble Fish» (Juventude Inquieta) o preto e branco, metáfora do cinzentismo da vida quotidiana, é aqui e além iluminado pelas manchas de cores vivas de peixes exóticos. No início de «E La Nave Va» (O Navio), o filme passa do preto e branco (ao estilo dos antigos jornais de actualidades) para a cor (elemento feérico). Ao contrário, em «Nostalghia» (Nostalgia), enquanto que as sequências italianas são a cores, as evocações mentais da Rússia são a preto e branco.

Finalmente, utilizando as *tintagens* (coloração única e neutra, em geral *sépia*), alguns cineastas tentaram recuperar as tonalidades das velhas fotografias de outrora e reconstituir assim um carácter nostálgico.

b. O da concepção do papel da cor: que seja normalmente um factor de *realismo,* é natural, mas ela pode também ser fruto de uma criação deliberada.

Porque a percepção da cor é sobretudo, como já vimos, um fenómeno *afectivo:* «É necessário reflectir primeiro no *sentido* da cor», escreveu Eisenstein e é a ele que se deve a sua utilização mais audaciosamente original (nos vinte e cinco minutos finais da segunda parte de «Ivan Grozny» – Ivan, o Terrível) num contraponto, simultaneamente psicológico e dramático, à acção. As cenas de festa são tratadas numa resplandecente dominante vermelha; depois, quando o pretendente, vestido, por zombaria, com os trajes do czar, se lembra de que o espera um regicídio na catedral e compreende que é ele quem vai, por engano, ser a vítima, lê-se então o medo no seu rosto, reforçado por uma dominante de um azul glacial nas cenas da catedral.

Sem se cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Parece portanto que a sua utilização, bem compreendida, pode não ser apenas uma *fotocópia* da realidade exterior, mas deverá preencher uma função *expressiva* e *metafórica,* tal como o preto e branco transpõe e dramatiza a luz.

A TELA LARGA

Desde o início dos anos 50, diversos processos de *tela larga* viram o dia. Alguns deles (Cinerama, Todd AO) tinham o inconveniente de obrigarem a uma película de 70mm e foram por tal rapidamente abandonados. Pelo contrário, o Cinemascope, a Vistavision e os diversos processos de tela *panorâmica* estão ainda em uso. Têm essencialmente a vantagem de aumentar mais ou menos consideravelmente a imagem tradicional (de 1x1,33 até 1x2,33) e, por consequência, de nos dar uma nova e original abertura sobre o mundo.

No entanto, este formato apresenta alguns inconvenientes. Contrariamente ao ecrã habitual, não corresponde ao formato do nosso campo de visão real e a atenção arrisca-se a perder-se. Além disso, dá facilmente uma sensação de asfixia, obrigando-nos a ver o mundo através de uma seteira, incomodamente amputada da sua dimensão vertical. A necessidade de encher um espaço tão longo leva à invasão do ecrã por um preenchimento de materiais, correndo o risco de tomar uma importância que a acção de modo algum lhe confere. O lado espectacular do cinema encontra-se, deste modo, reforçado, às vezes em detrimento da interioridade, por consequência de uma encenação mais teatral, devida ao facto de ser concebida mais em largura do que em profundidade.

O grande ecrã não parece favorecer os temas de dominante psicológica e intimista. Estas reservas de princípio foram já desmentidas por alguns êxitos isolados, mas verifica-se que o Cinemascope foi hoje praticamente abandonado em favor de um formato de menor abertura (1x1,66).

A verdadeira solução residiria no *ecrã variável,* que se abriria e fecharia em função das necessidades dramáticas de cada sequência. Em «Lola Montès», Max Ophuls utilizou praticamente o ecrã variável, deixando na obscuridade as extremidades do Cinemascope quando queria concentrar a acção e a atenção. A *polivisão* de Abel Gance esboça a solução (ver a famosa sequência da campanha de Itália em «Napoléon» – Napoleão), mas continua a ser de uma utilização tecnicamente complicada (o filme projecta-se em três ecrãs, exigindo três câmaras de filmar e três projectores). Por outro lado, é necessário sublinhar que Gance empregou o processo não como simples sistema de alargamento do campo da imagem (imagem única sobre três ecrãs, como sucede no Cinerama), mas sob a forma de três imagens justapostas, entrando as imagens laterais (semelhantes e simétricas) em ressonância (contraponto psicológico e plástico) com a do meio (onde está centrada a significação dramática da sequência).

Quanto ao *cinema em relevo* nunca passou de uma curiosidade técnica sem valor artístico. De resto, o verdadeiro relevo fílmico é a *profundidade de campo.*

O DESEMPENHO DOS ACTORES

A *direcção de actores* é um dos meios que se encontra à disposição do cineasta para criar o seu universo fílmico pessoal. É portanto natural referir aqui a contribuição dada pelos actores ao filme.

A maneira de representar dos actores cinematográficos tem poucas relações com a maneira de representar em teatro. Em cena, o actor pode ser levado a *exagerar* a sua interpretação e a *estilizá-la,* numa perspectiva que não tem nada a ver com o *natural,* para a tornar perfeitamente perceptível; o mesmo acontece com a dicção. No cinema, em geral, a câmara encarrega-se de acentuar a expressão gestual e verbal, recorrendo ao grande plano e ao ângulo mais adequado: no ecrã os matizes e a interiorização são obrigatórios. Por outro lado, temos também de considerar a *fotogenia,* que não depende do talento do actor, mas que tem uma grande importância no conceito da *estrela,* uma noção que é difícil de analisar.

É possível definir esquematicamente, sem se descurar as evidentes interpenetrações, diversas concepções de representação:

- *hierática:* estilizada e teatral, voltada para o épico e o sobre-humano («Ivan Grozny» – Ivan, o Terrível);
- *estática:* baseia-se no peso físico do actor, na sua *presença;* esta forma de representar é ditada por considerações dramáticas (em Dreyer e Bresson, por exemplo), mas também o pode ser pela tradição *cultural* (é o caso de uma boa maioria dos filmes japoneses); pode aproximar-se deste conceito o estilo *Actor's Studio,* simultaneamente rebuscado no pormenor e maciço no conjunto;

- *dinâmica:* característica dos filmes italianos, traduz geralmente a exuberância do temperamento latino;
- *frenética:* implica uma expressão gestual e verbal excessiva. É o caso de certos filmes de Kurosawa e Kobayashi, mas também se encontra em Sternberg e Welles e, mais recentemente, em Ken Russel e Zulawski;
- *excêntrica:* lembremos o estilo de representação praticada nos anos 20 pela escola soviética do F. E. K. S. (Fábrica do Actor Excêntrico) e que, na tradição de Meyerhold, tinha como objectivo exteriorizar a violência dos sentimentos ou da acção («Shinel» – «O Capote»; «Novy Babylon» – «A Nova Babilónia»).

O fascínio exercido pelo cinema explica-se, acima de tudo, pela possibilidade que ele dá ao espectador de se identificar com as personagens através dos actores. Mas o que faz o prestígio do grande actor, tanto no cinema como no teatro, é o facto de ele conseguir impor a sua personalidade às suas personagens, continuando a ser ele próprio nas mais diversas personificações.

É desta constatação que partiram as reflexões sobre a forma de representar, teorizações que distinguem duas atitudes fundamentais e opostas pela parte do actor: *meter-se na pele da personagem ou antes interpretá-la sem a encarnar.*

O «método» de Stanislavski representa a codificação da primeira atitude: o actor deve habitar de corpo e alma a sua personagem (naturalismo). A tradição stanislavskiana foi continuada pelo *Actor's Studio,* escola de arte dramática fundada em Nova Iorque em 1947 por Lee Strasberg e Elia Kazan e cujos ensinamentos preconizam a identificação tão completa quanto possível da personalidade profunda do actor com a sua personagem, atingindo esse esforço uma tensão natural devido à riqueza da vida interior do actor.

Pelo contrário, a segunda atitude foi preconizada pela maioria dos outros teóricos. Para Diderot *(Paradoxe sur le Comédien),* o actor deve, de certa forma, desdobrar-se, pôr em funcionamento a sua capacidade crítica mais do que a sua sensibilidade na criação da personagem. Segundo Meyerhold, deve rejeitar qualquer processo de identificação e construir conscientemente a personagem (construtivismo). Igualmente para Brecht, deve evitar a todo o custo identificar-se com ela, e, pelo contrário, deve manter as *distâncias* e fazer sentir ao espectador que está a construir a personagem perante os seus olhos. Esta atitude foi definida por Sacha Guitry numa fórmula famosa, como competindo ao actor «a faculdade de fazer partilhar aos outros sentimentos que ele não tem».

Mas foi Robert Bresson que, nas suas *Notes sur le Cinématrographe,* levou sem dúvida mais longe a reflexão sobre a interpretação específica dos actores de cinema, aqueles a quem ele chama os seus «modelos», que são os não profissionais «retirados da vida» e que devem «ser em vez de parecer» para assim contribuírem para «opor ao relevo do teatro a lisura da cinematografia[51]».

[51] *Op. Cit.,* pp. 10 e 24.

4. AS ELIPSES

Jacques Feyder escreveu: *No cinema, o princípio é sugerir* e disse-se frequentemente que o cinema é a arte da elipse. De facto, quem pode o mais pode o menos. Capaz de mostrar tudo e conhecendo o formidável coeficiente de realidade de que é afectado tudo o que aparece no ecrã, o cineasta pode e deve recorrer à ilusão e fazer-se compreender por meias palavras.

De resto, a elipse faz necessariamente parte do facto artístico cinematográfico, tal como das outras artes, visto que onde há actividade artística há *escolha*. O cineasta, como o dramaturgo e o romancista, escolhe os elementos significantes e ordena-os numa obra.

Viu-se como a imagem era simultaneamente uma decantação e uma reconstituição do real: ao nível da obra encarada na sua totalidade a operação é análoga.

Do ponto de vista da narrativa dramática, esta operação tem o nome de *planificação* e a elipse é o seu aspecto fundamental. A noção de planificação, extremamente importante mas que, para o espectador, permanece virtual, não entra no nosso programa senão através das elipses e da *montagem,* que representa o seu aspecto complementar, não sendo a montagem, no fim de contas, nada mais senão uma pura técnica de junção na medida em que a planificação tenha sido feita com suficiente precisão. A planificação é uma operação analítica e a montagem é uma operação sintética, mas seria mais justo dizer que uma e outra são as duas faces da mesma operação.

A descoberta da elipse marca um importante passo no progresso da linguagem cinematográfica. O mais antigo exemplo que dela encontrei encontra-se num filme dinamarquês de 1911: uma trapezista suicida-se por amor, lançando-se da cúpula, mas não se vê da sua morte senão o trapézio que balança sozinho («De Fire Djoevle» – «Os Quatro Diabos»); as grades da prisão projectam as suas sombras num prisioneiro («The Cheat» – A Marca de Fogo, 1915); de uma cena de execução capital apenas se vêem as reacções sobre os rostos das testemunhas («Barrabas» – Barrabás, 1919).

Esta capacidade de evocação através de meias palavras é um dos segredos do estranho poder de sugestão do cinema. Eis mais alguns exemplos particularmente bem conseguidos.

É conhecida a célebre cena de «A Woman of Paris» (A Opinião Pública), quando o herói reencontra a jovem que amara anteriormente. Não sabe o que foi a vida dela desde a separação, mas, como ela não casou, julga poder reatar o idílio interrompido; quando a mulher abre uma gaveta, cai um colarinho de homem. O oficial aviador de «The Best Years of Our Lives» (Os Melhores Anos da Nossa Vida) acorda, de uma bebedeira nocturna, numa cama que não conhece e, não se recordando do que quer que seja, procura saber onde se encontra e examina o leito: é uma cama de mulher ricamente decorada de seda e tule de um luxo duvidoso; de repente, com um gesto inquieto, leva a mão ao bolso das calças para verificar o maço de dólares. «Monsieur Verdoux» (O Barba Azul) convence uma das suas mulheres a levantar dinheiro do banco. A cena termina no momento em que se despede, desejando-lhe boa noite. Na manhã seguinte, Verdoux desce, com ar fresco, para a cozinha e começa a pôr dois talheres para o pequeno-almoço. De súbito, com um gesto de quem se apercebe de um engano, retira um dos talheres. No início de «Une Si Jolie Petite Plage», é pelo facto de saltar deliberadamente o degrau partido da escada, antes de a criada lhe ter assinalado o perigo, que adquirimos a certeza de a personagem interpretada por Gérard Philipe ter já vivido no hotel. Em «The Set-Up» (Nobreza de Campeão), a jovem esposa, segura da derrota do marido, não foi assistir ao combate de boxe; passeando pela cidade, chega a um terraço que domina a entrada de um túnel e, aniquilada pela derrocada dos seus sonhos de uma vida feliz, rasga lentamente o bilhete que não utilizara, deitando os pedaços no vazio. Tomando então o seu lugar, situando-se no seu ponto de vista, a câmara mostra-nos, num longo plano fixo, filmado em picado, os pedaços de papel caindo por cima dos comboios que entram no túnel; e é, sem dúvida, a impressão de veleidade de um suicídio *por preterição* que essa espantosa sequência nos dá.

A planificação consiste em escolher fragmentos de realidade que serão criados pela câmara. Num nível mais elementar, traduz-se pela supressão dos pontos mortos ou inúteis da acção. Se se quer mostrar uma personagem a sair do escritório e a dirigir-se para casa, far-se-á um plano de ligação «no movimento» sobre o homem a fechar a porta do escritório e depois a abrir a porta da sua casa, com a condição, evidentemente, de nada de importante se passar durante o trajecto. Tudo o que se vê no ecrã deve ser significativo, salvo se houver razões precisas que levem o realizador a dar uma impressão de duração, de inacção, de aborrecimento, ou até de inquietação, e, mais geralmente, o sentimento de que «se vai passar qualquer coisa»: planos longos e aparentemente sem significado criam, de facto, essa impressão (vê-lo-emos, a propósito da montagem). Assim, em «Angst» (O Medo), vê-se Ingrid Bergman atravessar interminavelmente as oficinas de uma fábrica e chegar por fim a um laboratório; ela decidiu suicidar-se[52].

Ao lado destas elipses inerentes à obra de arte, outras existem, que chamarei *expressivas* porque visam um efeito dramático ou são geralmente acompanhadas de um significado simbólico.

---

[52] A elipse de planos normalmente úteis para a compreensão visual da narrativa pode criar efeitos interessantes. É assim que Eisenstein e Pudovkin omitem naturalmente o instante decisivo de um gesto só para nos mostrar um esboço dele (um soldado erguendo o sabre) e o resultado (um outro que cai em «Potomok Chingis-Khana» – Tempestade na Ásia). Uma tal planificação contém uma grande força evocativa. Eis um exemplo análogo, mais subtil, em «Novy Babylon» («A Nova Babilónia»), pouco antes de rebentar a insurreição da Comuna, no momento em que as mulheres se dirigem para Montmartre a fim de impedir o exército de levar os canhões: vê-se primeiramente uma mulher sozinha, depois surgem várias mulheres e finalmente uma multidão, mas não se observa a chegada delas, tendo o aspecto de surgirem do solo, traduzindo perfeitamente este efeito de montagem a perplexidade e a incapacidade do oficial encarregado de transportar os canhões. Nota-se nestes exemplos que a elipse se une simultaneamente aos conceitos de ritmo e de símbolo.

ELIPSES DE ESTRUTURA

São motivadas por razões de construção da narrativa, quer dizer, por *razões dramáticas,* no sentido etimológico da palavra.

Assim, nos filmes com intriga policial, o espectador deve ignorar um determinado número de elementos que condicionam o interesse do desenrolar da acção. Por exemplo, a identidade do assassino. Deste modo, a cena inicial de «Crossfire» (Encruzilhada) faz-nos assistir a um combate que se desenrola parcialmente na obscuridade e cujos protagonistas permanecem desconhecidos, pois um candeeiro de mesinha de cabeceira, caído durante a luta, apenas ilumina as pernas dos homens.

Mais geralmente a elipse pode ter por finalidade dissimular ao espectador um momento decisivo da acção, a fim de suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama *suspense,* e a que os realizadores americanos atribuem muita importância. Encontra-se um bom exemplo do que acabo de dizer em «Stagecoach» (A Cavalgada Heróica): uma batalha cerrada realiza-se na rua principal de uma cidade do Oeste entre um rapaz valente e três bandidos. Mas a câmara retira-se para um *saloon* cujos clientes estarrecidos aguardam o resultado do combate. Ouvem-se tiros; de repente, a porta abre-se e um dos bandidos aparece, mas, depois de ter dado alguns passos, cai morto enquanto o jovem herói surge são e salvo. Alguns dos rapazes transviados de «Putyovka v Zhizn» («O Caminho da Vida») encontram-se separados do grupo, conduzido pelo professor, por comboios que os dissimulam aos nossos olhos durante um longo momento; quando finalmente os comboios partem, verifica-se que os rapazes não aproveitam a oportunidade para fugir. Jogo de cena análogo pode observar-se em «Hôtel du Nord» (O Hotel do Norte) no momento em que o rapaz, julgando ter morto aquela que amava, se quer deitar de uma ponte abaixo para morrer sob um comboio; nesse instante há um carro que passa e esconde-o da nossa vista. Quando se dissipa o fumo do comboio, vemos que ele não teve coragem de se lançar no vazio. Belo efeito de emoção, também, em «The Third Man» (O Terceiro Homem): o porteiro, prestes a fazer confidências ao amigo de Harry Lime, volta-se para a câmara e o medo reflecte-se no seu rosto ao ver alguém que o realizador

não mostra, mas que depressa saberemos que vem para o assassinar, a fim de que não possa falar. Eis outro exemplo infinitamente mais belo e mais vigoroso: em «The Flesh and the Devil» (O Demónio e a Carne), da tentativa de disputa entre o marido e o amante passa-se directamente e sem transição para um plano da jovem esposa experimentando os véus de luto, com um sorriso nos lábios.

A elipse pode ainda ser exigida pelo tom dramático da narrativa e ter por finalidade evitar uma ruptura da unidade de tom, passando em silêncio um incidente que não esteja de acordo com a ambiência geral da cena. Em «Roma, Città Aperta» (Roma, Cidade Aberta), por exemplo, o padre resistente é obrigado a bater com uma frigideira no doente a quem vai supostamente administrar a extrema-unção para justificar a sua presença na casa e afastar as suspeitas da polícia; o filme não nos mostra esse gesto, que teria estragado a intensidade dramática da cena, apenas nos é sugerido pela evolução da narrativa e a introdução de uma nota discretamente cómica contribui então utilmente para descontrair o espectador.

As elipses acima descritas são, de algum modo, *objectivas,* visto que se dissimula qualquer coisa ao espectador. Eis agora aquelas a que se poderá chamar *subjectivas,* porque é o *ponto de escuta* da personagem que nos é mostrado e que justifica a elipse do som.

A heroína de «Brief Encounter» (Breve Encontro), transtornada pela partida do homem que começara a amar, sente-se importunada, no comboio que a traz para casa, por uma passageira conversadora: um grande plano do rosto da mulher exprime então o ponto de vista de Laura, que depressa deixa de «ouvir» os mexericos da outra, enquanto o seu monólogo interior nos chega em primeiro plano sonoro; a elipse das palavras da mulher corresponde ao desinteresse da heroína e, portanto, do espectador, devido à sua vacuidade. De maneira semelhante, Pudovkin, na cena do «Deserter» («Desertor»), que se passa num carro eléctrico, não nos deixa ouvir o ruído do veículo, sem dúvida porque não tem interesse e os viajantes não lhe prestam atenção. Igualmente em «Chtchors» («Chtchors»), um soldado, enlouquecido pelo barulho da batalha, tapa os ouvidos e a cena torna-se silenciosa. Em «Je suis un Évadé», o fugitivo deixa de

ouvir o ladrar dos cães dos seus perseguidores a partir do momento em que mergulha num tanque (e a câmara fica também debaixo de água).

Eis por fim as elipses que se podem chamar *simbólicas,* porque a dissimulação de um elemento da acção não desempenha um papel emotivo, mas reveste um significado mais vasto e mais profundo.

Em «The Lost Patrol» (A Patrulha Perdida), um grupo de soldados britânicos encontra-se cercado num forte em pleno deserto; morrem uns a seguir aos outros, sem poderem esboçar a mais pequena defesa, aniquilados por árabes inimigos que nunca se vêem, excepto nas derradeiras imagens, o que torna mais sensível o carácter especial da guerra de guerrilha, em que o inimigo ataca sem ser atacado e desaparece seguidamente. Do mesmo modo, no momento em que termina a viagem, o cargueiro de «The Long Voyage Home» (Tormenta a Bordo) é metralhado por um caça alemão que permanece invisível e toda a sequência mergulha numa atmosfera de fatalidade e impotência[53].

Campeão da *litote*[54], Bresson faz muitas vezes questão de enquadrar apenas as pernas dos actores (ou as patas dos cavalos) e divertiu-se a irritar os amantes do *suspense* mostrando apenas (mas a banda sonora completa as imagens), no decorrer de uma perseguição da polícia, os pés do ladrão nos pedais do carro («L'Argent»).

Por fim, fora de qualquer categoria, eis uma admirável elipse que se encontra em «A Woman of Paris» (A Opinião Pública): durante uma sessão de massagem, uma amiga, autêntica víbora, conta a Marie mexericos que a fazem sofrer; não vemos o rosto de Marie mas, em primeiro plano, durante toda a cena, vemos o rosto da massagista, em que se reflecte, numa espantosa riqueza de cambiantes, uma gama de sentimentos que vai do espanto à indignação.

---

[53] É possível retorquir que foi simplesmente por não ter um avião à sua disposição que John Ford recorreu a esta elipse. E se assim tivesse sido, que interessa? O génio é também a arte de dominar as contingências. Charlie Chaplin, ao filmar «A Woman of Paris» (A Opinião Pública), cuja acção decorre em França, não tinha carruagens francesas à mão. Limitou-se a mostrar os reflexos das luzes do comboio sobre o rosto da sua heroína. A descoberta foi genial, o efeito extraordinário.

[54] Figura de retórica, em que se diz «menos» para se dar a entender «mais», ou a «parte» pelo «todo». *(N. T.)*

ELIPSES DE CONTEÚDO

São motivadas por razões de *censura social.* Existem com efeito vários gestos, atitudes ou acontecimentos penosos ou delicados que o respeito pelos bons costumes e pelos tabus sociais não permite mostrar na tela. A morte, a dor violenta, certos ferimentos, as cenas de tortura ou de morte são, em geral, dissimuladas ao espectador e substituídas ou sugeridas por diversos meios.

Em primeiro lugar, o acontecimento pode ser total ou parcialmente escondido por um elemento material. Em «Gardiens de Phare», uma luta dramática de morte entre um pai e o seu filho, enlouquecido por um cão raivoso o ter mordido, é parcialmente dissimulada devido a uma porta que bate sob as rajadas do vento; em «From Here to Eternity» (Até à Eternidade), a câmara permanece obstinadamente fixa num amontoado de caixas por detrás do qual se desenrola uma luta à navalha: a atenção do espectador desloca-se então para a banda sonora, que desempenha o papel de contraponto explicativo.

O acontecimento pode também ser substituído por um plano do rosto do autor ou das testemunhas: em «Die Büchse der Pandora» (A Boceta de Pandora), é pelo rosto espantado de Louise Brooks que sabemos que ela feriu mortalmente o seu amante; em «Les Enfants du Paradis», o assassínio do conde de Montray por Lacenaire apenas nos é revelado pelo rosto estupefacto do cúmplice do assassino; em «The Cruel Sea» (O Mar Cruel), seguimos, no rosto angustiado de um marinheiro, o desaparecimento nas ondas do petroleiro incendiado e, em «O Cangaceiro» (O Cangaceiro), é o espectáculo de um homem, arrastado por um cavalo a galope, que nos é dado nos grandes planos dos rostos das testemunhas petrificadas de horror.

Em terceiro lugar, é possível também substituir o acontecimento pela sua sombra ou pelo seu reflexo, permanecendo invisível mas de maneira indirecta, e o carácter secundário da representação atenua a sua violência realista. Em «Scarface, Shame of a Nation» (Scarface, o Homem da Cicatriz), por exemplo, a famosa matança do dia de São Valentim entre os dois grupos de *gangsters* rivais é mostrada através das silhuetas dos assassinos e das vítimas que se projectam numa parede; em «Strangers on a Train» (O Desconhecido do Norte Expresso), uma cena de assassínio aparece apenas reflectida e deformada

numa das lentes de um par de óculos caídos no chão, que a câmara acaba de filmar em grande plano.

Sucede também muitas vezes que o espectáculo, objecto da elipse, seja substituído por um plano de pormenor mais ou menos simbólico e cujo conteúdo evoca o que se passa fora do enquadramento. Assim, em «Variété» (Variedades), uma mão que se abre e deixa cair uma faca é suficiente para nos fazer compreender que o homem foi apunhalado pelo seu adversário. Compreendemos que o herói de «All Quiet on the Western Front» (A Oeste Nada de Novo) acaba de ser morto no momento em que a sua mão, que se estendia para fora da trincheira, cai inerte ao pretender agarrar uma borboleta; do mesmo modo, de uma cena com um indivíduo moribundo em «Que Viva Mexico!» (Que Viva México), vê-se apenas um chapéu de mulher rolando pelo chão; em «Les Maudits» (Os Malditos), há uma cortina cujas argolas são arrancadas umas a seguir às outras sob o peso da vítima que se agarra a elas desesperadamente; em «Macadam», vemos a manivela de um toldo que roda descontrolada; em «The Lady from Shanghai» (A Dama de Xangai) mostra-se o balancear derrisório do auscultador do telefone, junto do qual acaba de tombar o homem. De uma amputação, Hitchcock apenas nos mostra, após a operação, o sapato inútil, que é lançado ao mar («Lifeboat» – Um Barco e Nove Destinos). Num estilo cómico, eis uma luta substituída por uma rápida montagem de fotografias de lutadores de boxe em posição de ataque («Gift Horse»).

A imagem pode ainda ser substituída por uma evocação sonora (retoma-se o assunto no capítulo dedicado aos fenómenos sonoros): um homem avança para outro, tendo na mão uma faca que a câmara filma em grande plano; depois a imagem dissolve-se num fundido negro e ouve-se uma espécie de grito musical que evoca a penetração da lâmina na carne («Murder by Contract»). Mas eis a montagem simbólica muito bela, simultaneamente visual e sonora da morte de Mustapha em «Putyovka v Zhizn» («O Caminho da Vida»): grande plano de mãos a lutar para agarrarem um punhal; plano do sol poente, ouvem-se arquejos e depois um grito; plano de um pântano, coaxar de rãs; fusão a negro; no mesmo pântano, na manhã seguinte, com cantos de pássaros – o cadáver junto da linha-férrea.

Finalmente, a elipse pode incidir sobre um elemento sonoro. Em «Les Bonnes Femmes», os gritos (virtuais) da jovem estrangulada são substituídos

pelo canto, estranho e impassível, de um pássaro. Mas por vezes recorre-se à música para a criação de efeitos líricos: a admirável sequência final de «Moi Universiteti» («As Minhas Universidades») mostra-nos o jovem Gorki que encontra à beira mar uma mulher a dar à luz; os gritos da parturiente são substituídos por uma frase musical lancinante enquanto o ecrã nos apresenta as ondas a bater nos rochedos. Efeito análogo existe em «Five» (Os Cinco), onde a música se substitui aos gritos da mulher que deu à luz e cujo rosto surge em sobreposição com planos de ondas furiosas.

Tratemos agora das proibições mais características que pesam sobre a representação de determinados acontecimentos e dos símbolos que eventualmente permitiam sugeri-los antes de eliminadas as interdições.

A gravidez é igualmente um tema tabu. Se há numerosos filmes em que a heroína se encontra grávida («Ossessione»; «Roma, Città Aperta» – Roma, Cidade Aberta; «Le Diable au Corps»; «Sommaren Med Monika» – Mónica e o Desejo), poucos se conhecem em que se veja uma mulher cuja cintura se alargue com o volume evidente de uma próxima maternidade («Zemlia» – «Terra»; «Staroye i Novoye» – A Linha Geral; «Raduga» – «O Arco Íris» – pois o cinema soviético não demonstra falsos preconceitos neste domínio e a maternidade tem nele um papel ideológico importante –, «Farrebique»; «The Salt of the Earth»; «Viaggio in Italia» – Viagem a Itália).

Quando não é visível, a gravidez pode ser sugerida de diversas maneiras: desejo de comer uma maçã («Il Amore»), vontade de vomitar («A Rapariga dos Cabelos Brancos»), desmaio («I Vitelloni» – Os Inúteis).

É muito raro ver-se no cinema cenas de parto (a não ser em filmes excepcionais como «Vivil Ha Et Barn» («Queremos um Filho») ou «Tu Enfanteras sans Douleur», e o nascimento é sempre indicado pelos primeiros gritos do recém-nascido.

Caso interessante a assinalar é o de determinadas elipses devidas a tabus sociais particularmente poderosos e que não são, de resto, assinalados por qualquer curiosidade indecorosa: o dos sentimentos incestuosos, por exemplo («Pension Mimosas»; «Les Parents Terribles»; «Les Enfants Terribles»), ou da homossexualidade, problema que só se encontrava evocado em raros filmes e

de maneira mais ou menos dissimulada: homossexualidade masculina («The Maltese Falcon» – Relíquia Macabra; «Ossessione»; «Crossfire» – Encruzilhada; «Le Salaire de la Peur» – O Salário do Medo; «L'Air de Paris» – Perder ou Ganhar; «Les Tricheurs»; «Suddendly, Last Summer» – Subitamente no Verão Passado, «Ultimo Tango a Parigi» – O Último Tango em Paris; «Una Giornata Particolare» – Um Dia Inesquecível; «Zazie dans le Métro» – Zazie no Metro; «Rocco e i Suoi Fratelli» – Rocco e os seus Irmãos) e feminina («Loulou» – Loulou; «Mädchen in Uniform» – Raparigas de Uniforme; «Quai des Orfèvres» – O Crime da Avenida Foch)[55].

Quanto ao acto sexual, é um acontecimento que ocupa um lugar na maioria dos filmes e que, mais do que qualquer outro, é impossível mostrar, por maior que seja a audácia de certos realizadores a este respeito («Et Dieu Créa la Femme» – E Deus criou a Mulher; «Les Amants» – Os Amantes; «Jungfrukällan» – A Fonte da Virgem). É portanto sugerido de diversas maneiras:

- através de uma imagem mais ou menos simbólica que não pertence ao contexto e é introduzida pela montagem: uma corda de guitarra que se quebra («Marchands de Filles»); imagens de explosões e de torrentes de água, simbolizando a cobrição de uma vaca numa sequência famosa de «Staroye i Novoye» (A Linha Geral);
- através de uma imagem pertencendo ao contexto da acção: uma onda cheia de espuma («La Red»; «Sommaren Med Monika» – Mónica e o Desejo; «Le Bois des Amants»); clarões de tiros nocturnos de várias armas («Destinées» – Destinos); um fogo de artifício («To Catch a Thief» - Ladrão de Casaca); um comboio entrando num túnel («North by Northwest» – Intriga Internacional»).

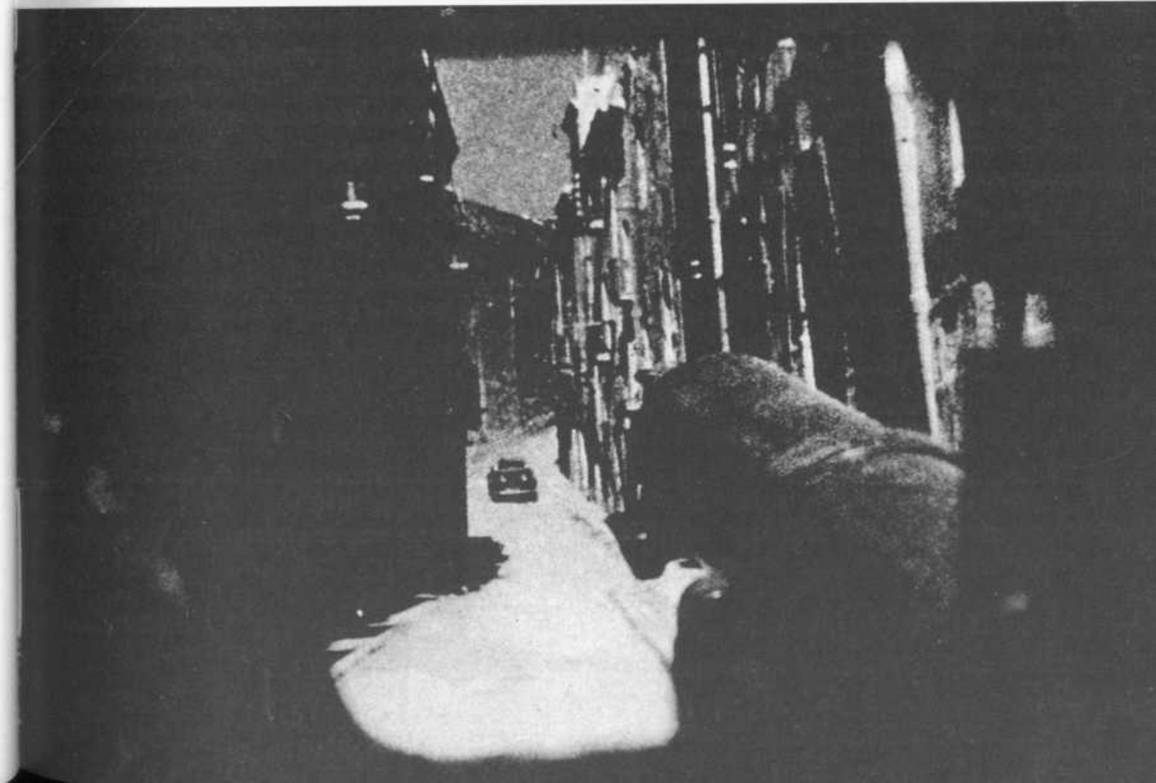
Mas a maior parte das elipses, dentro deste domínio, repousam num movimento da câmara que, depois de ter eventualmente mostrado as primeiras

[55] O tabu da homossexualidade foi lentamente eliminado pela liberalização dos costumes no decurso dos anos 60: temos hoje «La Cage aux Folles», num registo cómico, e «L'Homme Blessé» no registo dramático. O tabu da droga foi, no entanto, mais resistente: «More» teve ainda dificuldades em França, com a censura, em 1969.



▲ «Stachka» (Greve, Serguei M. Eisenstein, 1924)

▼ «Espoir» (Sierra de Teruel, André Malraux, 1939)





▲ «Seppuku» (Harakiri, Masaki Kobayashi, 1963)

▼ «Salvatore Giuliano» (O Bandido da Sicília, Francesco Rosi, 1960)



carícias amorosas, parece afastar-se discretamente. Muitas vezes o plano termina com uma fusão a negro, ou então a câmara foca um elemento material e depois, com uma nova fusão encadeada, o realizador faz-nos compreender que um determinado lapso de tempo decorreu (primeiramente um cinzeiro vazio, depois cheio; um recipiente que recolhe a água de uma goteira, continuando a recebê-la mesmo depois de a chuva ter passado, em «La Bête Humaine» – A Fera Humana); ou uma cena em que os protagonistas estão ocupados com qualquer outra coisa (um disco que chega ao fim, girando monotonamente em «Rotation» – «Rotação»); ou finalmente a câmara dirigindo-se para um objecto, pertencente igualmente à acção, e que se revela com valor simbólico ou alusivo: um colar partido, com as pérolas a juncar o chão («Extase» – Êxtase), uma gravura representando um corneteiro tocando à carga («Boudu Sauvé des Eaux» – «Boudu Salvo das Águas»), uma gravura de carácter ligeiro do século dezoito («Édouard et Caroline» – Eduardo e Carolina), um fogo de lareira evocando a chama da paixão («Le Diable au Corps»), uma estrela-do-mar que, no contexto, significa o amor dos dois heróis («Remorques»).

Para finalizar, a passagem do tratamento de *você* para *tu* é um «truque» infalível para fazer compreender o que se passou.

Para terminar esta análise árida com uma nota mais alegre, não resisto ao prazer de citar estas linhas em que Elmer Rice troçou humoristicamente dos mistérios que, no universo cinematográfico de Hollywood, rodeiam a procriação: «A vida em Purilia tem origem numa fonte desconhecida e, se não posso defini-la, posso contudo afirmar que não é consequência de uma união sexual... Apresso-me a acrescentar que, nunca sendo o resultado desta união, o nascimento é sempre provocado por um casamento[56]».

Quem pode mais, pode menos. A elipse não deve castrar, mas desbastar. A sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios, mas antes sugerir o *sólido* e o *pleno,* deixando fora de campo (fora de jogo) o que o espírito do espectador consegue preencher sem dificuldade. Robert Bres-

[56] *Voyage to Purilia,* p. 83

son, grande praticante da ascese e da litote, recomenda nas suas *Notes sur le Cinématographe (Notas Sobre o Cinematógrafo)* atenção para «o que se passa nas ligações», para se evitar o supérfluo («Certifica-te de que esgotaste tudo o que é possível comunicar através da imobilidade e do silêncio»), assim como o redundante («Quando um som pode substituir uma imagem, suprimi-la ou neutralizá-la»). Bela lição de *estilo,* a que ele (se) dá: «Não corras atrás da poesia. Ela penetra sozinha através das ligações (elipses)[57].»

[57] *Op. Cit.*, pp. 25, 28, 61 e 35.

5. LIGAÇÕES E TRANSIÇÕES

Este capítulo é a continuação directa do precedente. Um filme é feito com várias centenas de pedaços e a continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar a sua sequência perfeitamente compreensível para o espectador, tanto mais que nos últimos vinte anos a cronologia foi frequentemente desprezada e que a representação do espaço tem sido sempre das mais audaciosas.

Na ausência (eventualmente) de continuidade lógica, temporal e espacial, ou pelo menos para mais clareza, é necessário recorrer-se a ligações ou transições plásticas e psicológicas, ao mesmo tempo visuais e sonoras, destinadas a constituir as articulações da narrativa.

Os processos técnicos de transição constituem o que se poderia chamar uma *pontuação* por analogia com os processos correspondentes na escrita: mas é evidente que esta analogia é puramente formal, visto não existir qualquer correspondência significativa entre os dois sistemas. Num filme, as transições têm como objectivo assegurar a fluidez da narrativa e evitar as ligações erradas (falsos *raccords*).

Eis, portanto, uma nomenclatura breve destes processos de transição.

A mudança de plano por corte brusco: é a substituição brutal de uma imagem por outra. É a transição mais elementar, mais corrente, também a mais essencial: o cinema tornou-se uma arte no dia em que se aprendeu a colar os pedaços de filmes separados no momento da filmagem. A planificação e a montagem estão compreendidas nestas duas operações primárias. O corte normal

emprega-se quando a transição não tem valor significativo por si próprio, quando corresponde a uma simples mudança de ponto de vista ou a uma simples sucessão na percepção, sem expressão (em geral) de tempo decorrido nem de espaço percorrido – e sem interrupção (em geral) da banda sonora.

A abertura em fusão e o fecho em fusão (ou *fusão a negro*) separam geralmente umas sequências das outras e servem para marcar uma importante mudança de acção, para assinalar a passagem do tempo ou ainda para apontar uma mudança de lugar. A fusão a negro marca uma passagem sensível na narrativa e é acompanhada por uma paragem na banda sonora. Depois de uma tal transição é bom voltar a definir as coordenadas temporais e espaciais da sequência que se inicia. É a mais marcante de todas as transições e corresponde à mudança de capítulo.

A *fusão encadeada* consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual se desvanece lentamente. Tem sempre, salvo casos excepcionais, a função de marcar uma passagem de tempo, substituindo gradualmente, um pelo outro, dois aspectos temporalmente diferentes (no sentido do futuro ou do passado, segundo o contexto) de uma mesma personagem ou objecto[58]. Assim, no início de «La Règle du Jeu» (A Regra do Jogo), uma fusão encadeada faz-nos passar de Geneviève, que fala com amigos, a ela novamente, em conversa com outra pessoa e noutro sítio; já citei acima a transição com a barrica destinada a receber a água da chuva («La Bête Humaine» – A Fera Humana). A fusão encadeada pode, de resto, não ter outra função que não seja a de tornar suave o corte brusco, a fim de evitar saltos de planos demasiado brutais, quando se encadeiam vários planos de um mesmo tema, tal como a série de planos, cada vez mais aproximados, da janela iluminada do castelo, no início de «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés).

É necessário, por fim, mencionar a *fusão encadeada sonora:* a música que acompanha a evocação da professora no passado dá lugar aos ruídos da rua quando regressa à realidade («Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima»);

[58] Esta elipse temporal pode eventualmente ser acompanhada por uma mudança de lugar, mas a tónica é sempre colocada na passagem do tempo.

do barulho que fazem os pés de Marc a esmagar os vidros que cobrem o chão do apartamento bombardeado, passa-se seguidamente para o plano em que se vê Boris a patinhar na lama do campo de batalha («Letyat Juravli» – «Quando Passam as Cegonhas»).

Panorâmica corrida: fusão encadeada de um tipo particular, que consiste em passar de uma imagem para outra por meio de uma panorâmica muito rápida, efectuada perante um fundo neutro e que aparece desfocado no ecrã. É pouco utilizada por ser demasiado artificial. Encontra-se um exemplo em «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés), no momento em que as relações se agravam entre o magnata e a esposa: uma série de cenas curtas ligam-se por este processo, mostrando-nos a evolução do amor para uma situação de habituação, terminando depois na indiferença e na hostilidade.

As *cortinas* e as *íris:* uma imagem é substituída pouco a pouco por outra, que desliza sobre ela, quer lateralmente, quer à maneira de leque – ou então o aparecimento de uma imagem faz-se sob a forma de uma abertura circular que aumenta ou diminui (íris). Estes processos são pouco utilizados e só nos podemos felicitar por este facto, pois eles materializam perante o espectador, de maneira incómoda, a existência do ecrã como superfície quadrangular. Notemos que a íris foi sobretudo utilizada durante o período mudo: *a abertura em íris* (muito empregada por Griffith) corresponde a um alargamento do campo de visão por um *travelling* para trás, a partir do elemento mais importante da imagem; e o fecho em íris corresponde a um *travelling* virtual para a frente, apresentando um pormenor com relevo ou rodeando-o progressivamente de negro.

As ligações baseiam-se tanto numa analogia plástica como numa analogia psicológica.

LIGAÇÕES DE ORDEM PLÁSTICA

A – *Analogia de conteúdo material,* isto é, identidade, homologia ou semelhança fundamentando a transição: passagem de uma carta das mãos de quem a escreve para o seu destinatário («The Magnificent Ambersons» – O Quarto Mandamento); de um comboio de criança para um comboio verdadeiro («Caccia

Tragica»); de um bilhete-postal de Lola-Lola cantora para a cantora de carne e osso no palco do cabaré («Der Blaue Engel» – O Anjo Azul).

Eis exemplos mais subtis, feitos com ajuda da banda sonora, que começa antes da imagem correspondente aparecer: passagem de uma estampa representando um soldado a tocar à carga para um orfeão municipal («Boudu Sauvé des Eaux»); da trombeta de um arcanjo numa estátua para uma música militar («Människor i Stad»– «O Ritmo da Cidade»).

B – *Analogia do conteúdo estrutural,* isto é, semelhança da composição interna da imagem, entendida num sentido predominantemente estático: a imagem de um jacto de vinho, saindo de um barril derrubado, dá lugar a um grupo de camponeses saindo de um baile popular («Fröken Julie» – Vertigem); à imagem de uma bailarina rodopiando sobre si própria sucede o rodopio dos pingos de chuva numa poça de água («Die Mörden Sind Unter Uns» – Os Assassinos Estão Entre Nós).

C – *Analogia de conteúdo dinâmico,* quer dizer, baseado em movimentos análogos de personagens ou de objectos: são as *ligações no movimento,* isto é, a ligação entre os movimentos idênticos de dois motivos diferentes ou do mesmo motivo em dois momentos sucessivos da sua trajectória. Assim, nos filmes do Oeste, a passagem do fugitivo para o perseguidor; ou a bota de um soldado morto, lançada para fora da trincheira, sucedendo a uma bota nova, lançada para um monte por um operário da indústria de calçado («Okraina» – «Arrabaldes»); ou um homem a bater no cavalo, passando para uma mulher a bater no filho («Arsenal» – «Arsenal»)[59]. Mas eis melhor: criação de uma relação de causalidade fictícia (uma garrafa vazia lançada para longe por um bêbado – um vidro que se estilhaça sob as pedradas dos manifestantes, em «Muerte de un Ciclista» – Morte de um Ciclista); aproximação de duas imagens choque (uma garrafa colocada violentamente na mesa de um bar – uma faca que se enterra num poste, em «The Wild One» – (O Selvagem); introdução de uma analogia sonora (em «The Thirty-Nine Steps» – Os Trinta

[59] Uma ligação deste género muito audaciosa encontra-se em «North by Northwest» (Intriga Internacional): o herói tira a jovem do precipício (plano filmado em picado), auxiliando-a a subir para o compartimento da carruagem-cama (plano filmado em contrapicado).

e Nove Degraus –, uma mulher, ao descobrir um cadáver, abre a boca para lançar um grito... que é substituído pelo silvo de um comboio saindo de um túnel; há aqui a combinação de uma analogia sonora que, ao mesmo tempo, é visualmente dinâmica, dado que a trajectória do grito é substituída e continuada pela marcha do comboio).

LIGAÇÕES DE ORDEM PSICOLÓGICA

A analogia que justifica a aproximação não aparece de maneira directa no conteúdo da imagem e é o pensamento do espectador que efectua a ligação. Pertencem a este tipo, em primeiro lugar, as transições mais elementares, quer dizer, as mudanças de planos baseadas no olhar; esta técnica é evidente no *campo-contracampo* (a conversa entre duas personagens mostradas alternadamente), mas justifica também a maioria das ligações de planos que, à semelhança de uma personagem que *olha,* fazem suceder a imagem *daquilo que ela vê* ou *daquilo que procura ver;* neste último caso, é o pensamento da personagem que está na base da ligação do plano, ou mais exactamente, a sua tensão mental. Trata-se, de certa maneira, de um *campo-contracampo mental*[60].

A – Analogia de conteúdo nominal: justaposição de dois planos nas seguintes condições: no primeiro, encontram-se designados ou evocados um indivíduo, um lugar, uma época, um objecto, que aparecem no plano seguinte depois de qualquer sinal de pontuação. Assim, dir-se-á: «Onde está Bernard?», «Parto para Veneza», «Estávamos em 1925» e a cena seguinte introduz a pessoa, o lugar e a época anunciados. Em «Le Ciel Est à Vous» («O Céu é Vosso»), o marido declara: «Quando os negócios correrem bem, instalaremos um anúncio luminoso» e a sequência seguinte abre com um plano do anúncio luminoso por

[60] Ao lado das transições fundadas sobre o olhar, é necessário sublinhar uma transição *olfactiva:* Douglas Fairbanks, com expressão gulosa, nota um odor no ar, depois uma fusão encadeada desfocada introduz a imagem de pãezinhos a cozer («The Thief of Bagdad» – O Ladrão de Bagdad).

cima da garagem[61]. Mais subtilmente, em «Goupi Mains Rouges», depois de ser falado no diálogo em guilhotina, o plano seguinte mostra uma personagem a transpor uma passagem estreita, dominada por uma sombra em diagonal que evoca a lâmina da guilhotina.

B – *Analogia de conteúdo intelectual,* em que o meio-termo pode ser o pensamento de uma personagem: a governanta ao entrar de manhã no quarto do professor fica espantada por encontrar a cama vazia e interroga-se, o plano seguinte mostra então Rath estendido sobre a cama da cantora («Der Blaue Engel» – O Anjo Azul); uma rapariga pensa com amargura (grande plano do seu rosto) no seu pai, que a criada acaba de considerar como bêbado, e uma fusão encadeada introduz um plano do pai, estendido diante de uma garrafa de vinho, no quarto ao lado («Les Inconnus dans la Maison» – A Sua Maior Causa). Nestes dois exemplos, o conteúdo mental da personagem é materializado visualmente[62].

Mas o meio-termo pode ser também o pensamento do espectador ou, mais exactamente, uma ideia sugerida ao espectador pelo realizador graças à criação, por exemplo, de uma relação de causalidade fictícia e simbólica (em «Avant le Déluge» – Antes do Dilúvio, vê-se um grupo de anti-semitas escrever numa parede: «Morte aos Judeus» e a seguir, em primeiro plano, segue-se a imagem de um jovem judeu assassinado na sua banheira pelos seus cúmplices[63]) ou de um encadeamento psicológico que anuncia a sequência da acção [«Vingar-me-ei», diz Helène, e a sua imagem dá lugar, por meio de fusão encadeada (acompanhada por um encadeado sonoro com ritmo de sapateado), à imagem da jovem

[61] Em «Die Tausens Augen des Dr. Mabuse» (O Diabólico Dr. Mabuse), um encadeamento semelhante fornece ao espectador perspicaz uma informação preciosa sobre a verdadeira identidade de Mabuse.

[62] Poder-se-ia definir igualmente uma *analogia de atitude psicológica,* traduzindo-se por uma expressão idêntica dos rostos, por exemplo um cepticismo hostil (rostos «fechados»: passa-se dos camponeses que olham o pope incapaz de fazer cair a chuva, para outros camponeses perante um objecto desconhecido: a nova desnatadeira («Staroye i Novoye» – A Linha Geral).

[63] Plano cortado por Cayatte na versão definitiva do filme, que foi apresentada no Festival de Cannes de 1954, após a estreia em Paris.

bailarina que vai ser o instrumento involuntário da vingança («Les Dames du Bois de Boulogne»)].

Caso particular, o *plano de corte* marca uma paragem momentânea do fluxo dramático pela inserção de uma imagem fixa e *neutra* com a finalidade de evitar um *salto de imagem* entre dois movimentos. Em Ozu, esse plano tem uma utilização constante e específica, naquilo a que Noël Burch chama *plano--almofada* «por analogia com a *palavra-almofada* da poesia japonesa clássica»: é um plano fixo «em forma de natureza morta» (plano de cenário natural, sem personagens), inserido entre duas sequências, e cuja finalidade é introduzir o cenário da sequência seguinte e indicar uma mudança de espaço e de tempo. Estes planos *vazios,* bastante enigmáticos para o espectador ocidental que os descobre, estão contudo carregados de uma intensa poesia visual.[64]

[64] *Pour un Observateur Lointain,* pp. 175-183 e Tadao Sato, *op. cit.,* p. 190.

6. METÁFORAS E SÍMBOLOS

Ao estudar os caracteres gerais da imagem, disse já que ela entrava dialecticamente em relação com o espectador num complexo afectivo e intelectual, e que o significado que, no fim de contas, tomava no ecrã dependia quase tanto da actividade mental do espectador como da vontade do realizador. Ora uma das origens, senão a principal, da relativa liberdade de interpretação do espectador reside no facto que *toda a realidade, acontecimento ou gesto é símbolo, ou mais exactamente, signo em qualquer grau. Viu-se também que o significado de uma imagem depende muito da confrontação com as que lhe estão próximas.* É a exploração destes dois factos fundamentais que nos irá ocupar neste capítulo.

Tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não aparecer senão depois de nele se reflectir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem *implica* mais do que *explicita:* o mar pode simbolizar a plenitude das paixões («Sylvester» – A Noite de São Silvestre), um punhado de terra talvez signifique o enraizamento na terra natal («Mat» – A Mãe) e um simples aquário de peixes, iluminado pelo sol, pode ser a imagem da felicidade («Okasan» – «A Mãe»). É por esta razão que a maior parte dos filmes de qualidade são legíveis a vários níveis, segundo o grau de sensibilidade, de imaginação e de cultura do espectador. O mérito de tais filmes é sugerir, para além da dependência imediata do dramatismo de uma acção, por mais profunda e humanamente apaixonante que ela seja, sentimentos ou

ideias em geral. Na génese desta significação, em segundo lugar, o símbolo desempenha um papel importante. A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar. A propósito da imagem fílmica poder-se-ia falar, na realidade, de um *conteúdo aparente* e de um *conteúdo latente* (ou ainda de um *conteúdo explícito* e de um *conteúdo implícito*), sendo o primeiro directamente legível e o segundo (eventual) constituído pelo sentido simbólico que o realizador quis dar à imagem, ou o sentido que o espectador por si próprio vê nela.

De uma maneira geral, o uso do símbolo num filme consiste em substituir um indivíduo, um objecto, um gesto, um acontecimento por um *sinal* (trata-se então da elipse simbólica, anteriormente estudada) ou em fazer nascer uma significação secundária, quer seja da aproximação de duas imagens *(metáfora)*, quer seja através de uma continuação arbitrária da imagem ou do acontecimento que lhe confere uma dimensão expressiva suplementar (*símbolo* propriamente dito)[65].

AS METÁFORAS

Chamo metáfora à *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir. A primeira dessas imagens é geralmente um elemento da acção, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode também ser retirada da acção e anunciar a sequência da narrativa, ou então pode constituir um facto fílmico sem qualquer relação com a acção, não tendo valor senão em relação com a imagem precedente.

[65] Por analogia com as figuras de retórica correspondentes. *Metáfora:* consiste em modificar a significação própria de uma palavra numa significação que não convém a esta palavra senão em virtude de uma comparação que se faz no espírito. *Símbolo:* imagem que serve para designar convencionalmente qualquer coisa.

É possível definir vários tipos de metáforas:

A – *Metáforas plásticas:* originam-se numa semelhança ou analogia de estrutura ou de tonalidade psicológica no conteúdo puramente representativo das imagens. Assim, em «Stachka» («Greve»), Eisenstein coloca em paralelo os rostos dos informadores da polícia com nomes de animais e a imagem dos animais em questão; aproximação análoga em «Staroye i Novoye» (A Linha Geral) entre um rosto de mulher, gordo e inexpressivo, e um peru; e em «À Propos de Nice» (A Propósito de Nice), entre uma mulher impertinente e afectada e uma avestruz de aspecto solene.

Efeito mais subtil nos planos de mar calmo aproximados da imagem de uma criança adormecida («Konyetz Sankt-Peterburga» – «O Fim de São Petersburgo»); nos planos de rostos atentos e inquietos dos marinheiros durante o ataque, confrontados com planos de máquinas paradas («Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine); nas imagens de explosões sublinhando a alegria dos trabalhadores com a chegada da água abençoada («Zemlia Zhazhdyot» – «A Terra Tem Sede»); nos pés fatigados de uma mulher do povo atravessando a ponte Karl de Praga, depois de um dia de trabalho, apresentados em paralelo com os pés de uma estátua de Cristo sobre essa famosa ponte («So Ist das Leben» – Assim é a Vida).

E eis a metáfora cómica, originada a partir de uma analogia de estrutura e de movimento: para escapar aos polícias, Mackie abandona a sala da casa de passe em bicos de pés – e vê-se uma estátua, de pé levantado, erguida no meio da sala («Die Dreigroschenoper» – A Ópera de Quatro Vinténs); os empregados de uma fábrica de tecelagem riem às gargalhadas – e vê-se uma peça mecânica animada por um movimento curto e rápido de vaivém vertical, dando a impressão de estar a rir («Kruzheva» – «Rendas»)[66].

B – *Metáforas dramáticas:* desempenham um papel mais directo na acção, trazendo consigo um elemento explicativo útil para a condução e a

[66] Exemplo de transposição visual de uma metáfora verbal, *o mar de telhados:* um barco de papel surge em sobreposição sobre uma vista dos telhados de Paris, agitados por ondas fictícias, através do balouçar da câmara («Entr'acte»).

compreensão da narrativa. «Stachka» («Greve») fornece-nos um exemplo famoso: a imagem dos operários metralhados pelo exército czarista é seguida por uma cena de matadouro, mostrando os animais decapitados (aqui o segundo termo da metáfora não pertence à acção); no mesmo filme, encontra-se a justaposição de uma cena, na qual se vê um capitalista a servir-se de uma espremedora de limões, e as tropas a carregarem sobre os grevistas. Em «Oktiabr» (Outubro), o chefe do governo provisório, Kerensky, é confrontado, através da montagem, com uma estatueta de Napoleão, aproximação pela qual Eisenstein quis simbolizar as suas ambições; vemos depois imagens de harpistas, seguindo-se às imagens de um dirigente anti-bolchevista a discursar, permitindo-nos compreender que o orador não tem outra finalidade senão a de adormecer a vigilância revolucionária do povo. Em «So Ist das Leben» (Assim é a Vida), a morte da velha é sugerida através de imagens do voo de pombos e de planos breves de ondas furiosas. Certamente que já reparou que o segundo termo de determinadas metáforas (os animais, os harpistas, as ondas) não tem qualquer relação com a acção do filme e é introduzido de maneira totalmente arbitrária: audácia muito característica do cinema soviético mudo e que revela aquilo que se chama *montagem das atracções.* Finalmente, focando a nota irónica, eis um exemplo dado por Hitchcock: durante uma conversa entre uma actriz e um lorde, uma imagem que mostra um prato de queijo e um copo de vinho vem, num plano rápido, simbolizar a vulgaridade da interlocutora («Murder» – Crime).

C – *Metáforas ideológicas:* a sua finalidade é causar na consciência do espectador uma ideia cuja força ultrapassa largamente o quadro da acção do filme e implica uma tomada de posição mais vasta acerca dos problemas humanos. É célebre a abertura de «Modern Times» (Tempos Modernos), mostrando-nos imagens de um rebanho de carneiros, depois de cenas de uma multidão a sair do metropolitano; em «À Propos de Nice», um desfile de soldados é seguido por um plano de campas num cemitério; em «Potomok Chingis-Khana» (Tempestade na Ásia), os preparativos minuciosos de vestuário dos oficiais ingleses convidados a visitar o Grande Lama, a quem pretendem impressionar pelo seu aspecto, são colocados em paralelo com a limpeza das estátuas do templo onde se realiza a recepção. Espantoso exemplo é o de «Zuyderzee», em que a imagem

de um rapazinho emagrecido é apresentada em contraponto com a destruição de cereais durante a crise de 1930.

Enfim, encontramos, em «Mat» (A Mãe) uma das mais belas metáforas do cinema, simultaneamente plástica, dramática e ideológica: abrange uma grande parte do filme e reside na confrontação entre uma manifestação de grevistas durante o período czarista e o degelo de um rio na Primavera. O símbolo nasce da semelhança evidente entre o deslizar dos blocos de gelo, que começam a derreter devido à renovação da Primavera, e a vaga de operários, levados pelo seu grau de consciencialização ao assalto da autocracia. Ernest Lindgren escreveu a propósito dessa admirável sequência algumas linhas que explicitam perfeitamente o seu sentido e o seu alcance: «...O conjunto da sequência que descrevi é, de facto, construída sobre a interpenetração de um determinado número de acções distintas. Quatro dessas acções pertencem ao próprio drama: a evasão do filho e o seu encontro com a mãe, a revolta geral na prisão e a acção iniciada pelo exército para esmagar o movimento. Por detrás do drama principal, há ainda duas acções secundárias: em primeiro lugar, as cenas da Primavera em geral, a água correndo impetuosamente dos rios e dos ribeiros, as crianças brincando e rindo nos charcos enlameados, que reflectem o céu; em segundo lugar, como elemento mais particular do aparecimento da Primavera, os blocos de gelo descendo inexoravelmente o rio, ora lenta e calmamente, ora chocando uns com os outros. O movimento desta sequência, no seu conjunto, foi construído sobre a interpenetração destes elementos, opostos uns aos outros, e cujas inter-relações são extremamente subtis e variadas. Os planos da Primavera são reintroduzidos para exprimir a alegria do prisioneiro. O tema da Primavera reaparece no pensamento dos prisioneiros sentados na cela comum; regressa nos planos da manifestação e dos soldados reflectidos nas poças de água ao longo do caminho. O gelo sobre o rio é um desenvolvimento natural do tema da Primavera, que assume então importância particular apenas pelo seu significado. Há uma semelhança evidente, plasticamente falando, entre o movimento do gelo e o da manifestação em marcha; um e outro começam lentamente, adquirem força gradualmente e, por fim, tal como os blocos de gelo que se esmagam contra os pilares da ponte, também a marcha dos operários se transforma em desastre perto da ponte, terminando no caos e na confusão.

Mas o gelo faz também naturalmente parte da cena e desempenha uma função realista no desenvolvimento da acção, quando o filho foge para um bloco de gelo e se encontra fora de alcance e temporariamente em segurança.»[67]

É útil, depois de se ter estudado o papel ideológico da metáfora, estudar o seu *mecanismo psicológico:* afloraremos determinados problemas que encontraremos a propósito da montagem. A metáfora nasce do choque de duas imagens, uma das quais é o termo de comparação e a outra o objecto de comparação, a coisa comparada; se nos referirmos aos exemplos apontados, poder-nos-emos aperceber que o objecto da comparação é sempre um ou vários seres humanos, enquanto o termo da comparação é sempre um animal ou um objecto (avestruz, harpa, carneiros, blocos de gelo, etc.). É normal, com efeito, que seja sempre o rosto e os gestos humanos a serem postos em causa, rodeados de uma tonalidade particular através da confrontação, primeiro porque o gesto humano é extremamente maleável, mais do que o objecto a que se refere, e, em segundo lugar, porque ele nos diz respeito e nos interessa mais do que qualquer outra realidade.

Tentemos pôr em evidência o mecanismo da metáfora estudando a que dá início a «Modern Times» (Tempos Modernos). A visão dos rebanhos cria em nós um campo de consciência de determinada qualidade, correspondendo à ideia que uma tal imagem nos pode sugerir; curiosidade divertida, atenção distraída. A imagem da multidão humana que lhe sucede traz consigo um elemento muito diferente: imediatamente nos sentimos mais interessados, mais tocados por essa imagem que constitui um facto humano, de onde o aparecimento em nós de uma tonalidade psicológica muito mais densa, muito mais vigorosa. Há, portanto, aumento de intensidade mental: o sentido da comparação entre as duas imagens aparece imediatamente e provoca o riso; mas a elevação do tom impede que o riso se forme completamente, transformando-se em sorriso relativamente triste. O efeito obtido, em vez de ser francamente cómico, é bastante amargo, sem ilusões e, definitivamente, assaz pessimista. E, no entanto, era evidente que a disposição inversa das duas imagens teria um carácter cómico muito mais nítido, causado pela queda da tensão psicológica que teria suscitado.

[67] *The Art of the Film,* p. 86

Verifica-se que as duas imagens reagem uma sobre a outra: a segunda toma um «tom» e um «sentido» em função da coloração mental instaurada pela primeira e reage por sua vez sobre o «tom» e o «sentido» dela. Portanto, o *sentido* da metáfora nasce da confrontação dos dois planos; quanto ao seu «tom», ele será mais trágico se houver subida de tensão de um plano para o outro (os soldados – as campas). Mas, em última análise, será a dominante psicológica e dramática do filme que dará à metáfora a sua tonalidade exacta: assim uma metáfora de tendência cómica num filme trágico (o orador – as harpas) e uma metáfora trágica num filme cómico (ou eventualmente satírico: os soldados – as campas) tomarão um tom amargo, grave e não francamente risível.

OS SÍMBOLOS

Existe símbolo propriamente dito quando o significado não surge do choque das duas imagens, mas reside na *própria imagem.* Trata-se de planos ou de cenas, pertencendo sempre à acção, e que, além do seu significado directo, se encontram investidos de um valor mais ou menos profundo e mais vasto, cuja origem tem causas diversas, causas essas que tentarei enumerar.

A – *Composição simbólica da imagem:* trata-se de uma imagem em que o realizador terá, mais ou menos arbitrariamente, reunido dois fragmentos de realidade para fazer brotar da sua confrontação um significado mais largo e mais profundo do que o seu simples conteúdo material. É possível distinguir vários tipos de construção de imagem:

– *personagem diante de um cenário:* as personagens dos frescos de uma igreja russa parecem ser as testemunhas ameaçadoras da desorientação de uma jovem («Groza» – «A Tempestade»); o príncipe Kurbsky, perguntando a si próprio se vai trair Ivan, projecta a sua silhueta perante um olho enorme[68], pintado na parede de uma capela («Ivan Grozny» – Ivan, o Terrível); um em-

[68] Equivalente do simbolismo de Hugo: «O olho estava na sepultura e fixava Caim.»

pregado subalterno, enfezado e digno de dó gesticula diante de um fresco amplo e majestoso da Renascença («Il Cappoto» – O Capote, de Lattuada); é diante dos monstros marinhos de um aquário que Elsa suplica a Michel para fugirem juntos, a fim de escapar ao marido cruel («Lady from Shanghai» – A Dama de Xangai). Outro exemplo, mais rebuscado: saindo da maternidade com uma criança cujo pai a abandonara e passando perto de uma igreja, uma jovem é filmada de tal maneira que a sua cabeça parece envolvida por uma auréola de mártir («The Kid» – O Garoto de Charlot); Kerensky, filmado num plano contrapicado, parece satiricamente ter uma coroa de louros que lhe estende uma estátua por cima dele («Oktiabr» – Outubro); o sádico, olhando a montra de uma loja, aparece-nos rodeado pelo reflexo de uma fileira de balas que simbolizam a sua loucura assassina («M» – Matou);

– *personagem com objecto:* citei mais acima o belo enquadramento de «Foolish Wives» (Esposas Levianas), em que a barra de uma cama parece poisar sobre a cabeça de uma mulher angustiada; enquadramento semelhante pode ver-se em «Lola Montès» (Lola Montes), ao longo de uma cena comprida em que a heroína evoca com tristeza a sua vida e em que o seu rosto se encontra quase constantemente cortado pelo tubo do fogão de aquecimento, instalado na diligência; efeito similar encontra-se em «I Confess» (Confesso), quando o jovem padre, acusado de assassínio, ao escutar os diversos depoimentos das testemunhas, é enquadrado várias vezes em plano médio, notando-se num canto do ecrã, e em grande plano, a extremidade de uma barra metálica – a presença obsidiante desta barra torna fisicamente sensível o drama que nele se desenrola; ainda no mesmo filme, o padre, percorrendo a cidade antes de se entregar à polícia, é visto em determinado momento num plano longínquo filmado em picado, enquanto no primeiro plano se desenha a silhueta de uma estátua de Cristo carregando a cruz. É mais subtil a navalha que o amante empunha com agitação (num efeito de perspectiva) diante do pescoço do marido, a futura vítima («Ossessione»); um enquadramento idêntico mostra a luva que o polícia está a enfiar cuidadosamente na mão, perante o homem que vai estrangular («Touch of Evil» – A Sede do Mal);

– *duas acções simultâneas:* no decorrer do casamento dos protagonistas vê-se, pela janela aberta, passar na rua um funeral, símbolo do erro e do fracasso

desta união que terminará com a morte miserável dos dois cônjuges («Greed» – Aves de Rapina); na cena do duplo casamento de «Toni», à alegria geral dos convivas opõe-se o desespero de Josépha e de Toni, ambos obrigados pelas circunstâncias a casar com alguém que não amam, apesar do seu amor recíproco; na sequência final de «L'Amour d'une Femme» (O Amor de uma Mulher), a jovem que chora o seu amor despedaçado pela partida do engenheiro sente a sua dor avivada pelo palavreado inconsciente da nova professora que descreve como é feliz. No plano cómico, eis a cena da ópera em «Le Million» (O Milhão): os dois artistas cantam um dueto de amor, embora no fundo se detestem, exprimindo, em apartes, observações desagradáveis, e são os dois apaixonados, escondidos por detrás do cenário, que tomam na devida conta as palavras inflamadas da canção. Finalmente, encontra-se no espantoso e desconhecido «Il Sole Sorge Ancora» uma sequência admirável: no momento em que os nazis levam o padre e outro resistente para os matar, os camponeses reúnem-se, formando, no caminho por onde passam, uma grande multidão; depois o padre começa a recitar as ladainhas da Virgem e os camponeses respondem-lhe, cada vez em maior número, num crescendo extraordinário de vigor e fé, que contrasta com o medo, depressa transformado em pânico, dos nazis;

– *acção visual combinada com um elemento sonoro:* o rosto da jovem actriz, que o marido acaba de matar motivado por ciúmes, recorta-se no ecrã, vendo-se ela a cantar «Tu és o meu único amor» («Prix de Beauté» – Prémio de Beleza); a dor de um prisioneiro que acaba de perder o seu melhor camarada é sugerida pelo chiar da carreta que ele puxa e na qual transporta o cadáver («Veliki Uteshitel» – «O Grande Consolador»); um ladrão descobre um cadáver ensanguentado e permanece mudo de horror, enquanto, ao longe, um cão uiva («La Tête d'un Homme» – O Preço de uma Vida); um homem consegue retirar o prego que alguns facínoras lhe enterraram na espádua, domina a dor, mas uma sereia ao longe parece gritar por ele («El Bruto»); um soldado morre segurando com os dentes as duas extremidades do fio telefónico de cuja reparação tinha sido encarregado, e, uma vez restabelecida a comunicação, ouve-se uma voz fora de campo a anunciar a vitória («Veliki Peredom» – «A Viragem Decisiva»); uma lenta panorâmica descobre as minas da chancelaria do ex-Reich nazista em Berlim, enquanto se ouve a voz de Hitler prometendo paz e felicidade ao

povo alemão («Germania Anno Zero» – «Alemanha Ano Zero»); no momento em que o jardineiro observa a piscina onde talvez se encontre um cadáver, a professora assassina mostra aos seus alunos como se conjuga o verbo *to find,* encontrar («Les Diaboliques» – As Diabólicas); enquanto entoa um cântico «A toi la victoire pour l'éternité», uma jovem lança um olhar carregado de ódio à cega que lhe roubou o coração do noivo («La Symphonie Pastorale»);

– *inscrição sublinhando o sentido de uma acção ou de uma situação:* encontram-se bons exemplos em «Die Dreigroschenoper» (A Ópera de Quatro Vinténs), quando os mendigos de Londres, fazendo bicha para obterem de Peachum, a troco de dinheiro, o cartão que lhes permite mendigar, se encontram dominados ironicamente por uma frase bíblica gravada na parede: «Dá se queres receber» e, em «Intolerance: Love's Struggle Through the Ages » (Intolerância), quando a câmara, ao acompanhar os grevistas que fogem ao fogo da milícia patronal, descobre a inscrição «Hoje a mesma coisa do que ontem». «Citizen Kane» abre com um movimento de câmara que faz entrar em campo a placa de «Proibida a entrada», símbolo da impossibilidade de penetrar na intimidade de um indivíduo. Em «À Bout de Souffle (O Acossado), os cartazes de filmes sugerem o destino fatal do herói: «Viver perigosamente até ao fim», «Mais dura será a queda».

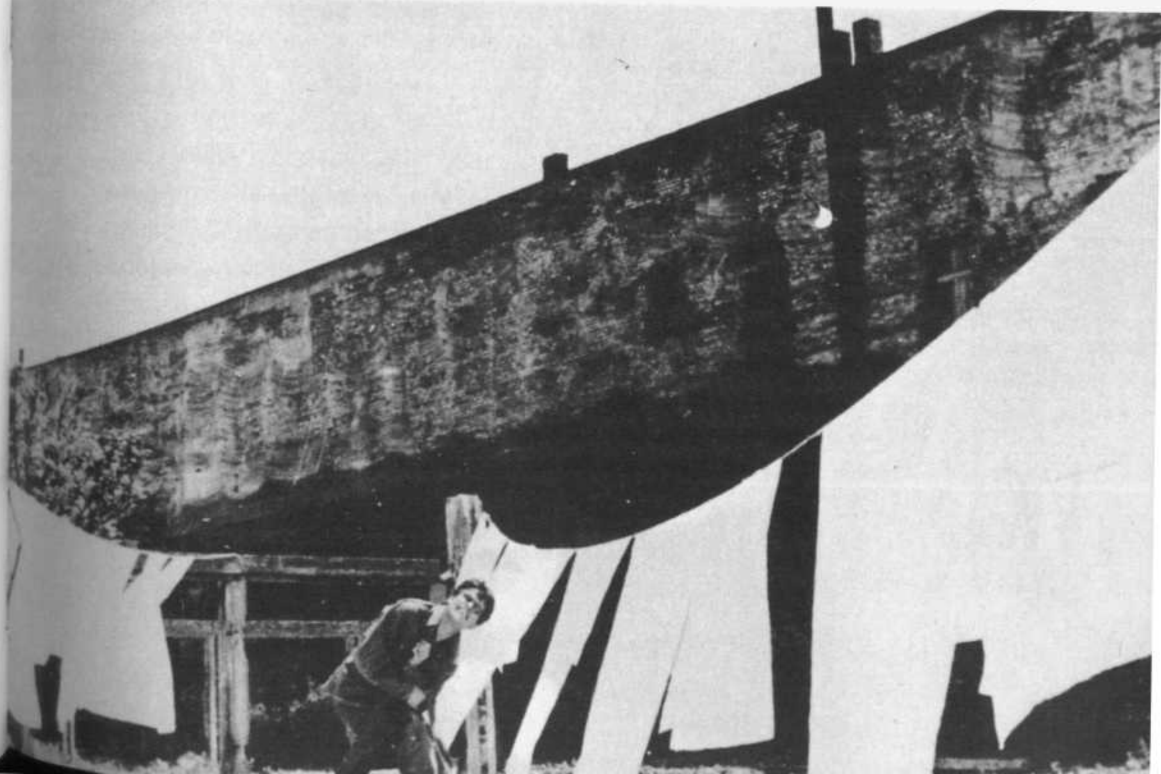
– *adição de um elemento exterior à acção:* sobre o grande plano da cabeça da heroína a ser beijada, abrem-se as portas (em sobreposição) sugerindo que acabam de a libertar da sua frigidez («La Maison du Dr Edwardes»).

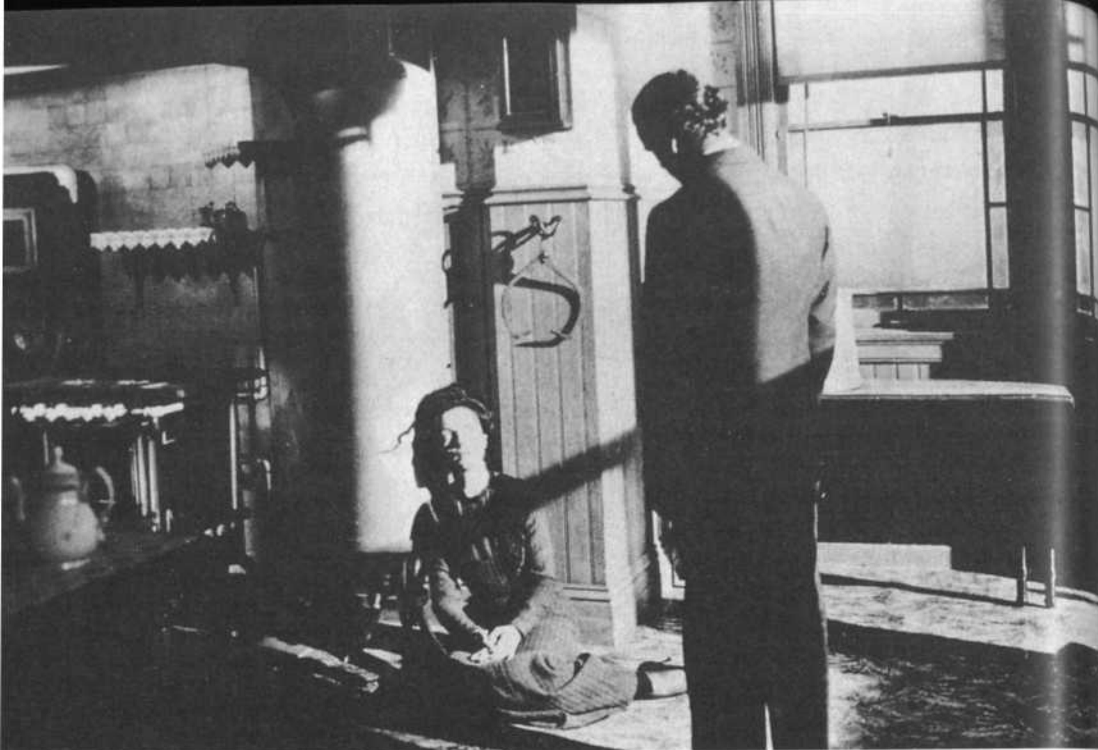
B – *Conteúdo latente ou implícito da imagem:* trata-se da forma mais pura e interessante do símbolo. Consiste, nesta fase, de uma imagem que tem a sua função própria a desempenhar na acção e que pode parecer não conter qualquer implicação não evidente, mas cujo conteúdo toma mais ou menos claramente, para lá do seu significado imediato, um sentido mais geral. Distinguirei, tal como para as metáforas, três grandes categorias de símbolos:

– *símbolos plásticos:* isto é, planos em que o movimento de um objecto ou de um gesto ou a sua ressonância afectiva podem evocar uma realidade diferente. O cinema soviético oferece um grande número de exemplos desta forma



▲ «La Passion de Jeanne d'Arc» (A Paixão de Joana d'Arc, Carl Th. Dreyer, 1928) ▼ «Popiol i Diamant (Cinzas e Diamantes, Andrzej Wajda, 1958)





▲ «The Magnificent Ambersons» (O Quarto Mandamento, Orson Welles, 1942)

▼ «Shadow of a Doubt» (Mentira, Alfred Hitchcock, 1943)



de simbolismo objectivo e puro: em «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine), durante os minutos que precedem a ordem de abrir fogo sobre os revoltosos cobertos por um impermeável, um certo número de planos (um plano da proa do couraçado, um painel com as armas imperiais, um clarim) contribuem, com o seu estatismo, para reforçar a impressão da enorme inquietação e da expectativa impotente da tripulação; pouco depois, durante a batalha, um plano com uma bandeira desfraldada ao vento introduz um valor épico que sublinha o carácter do momento; igualmente em «Potomok Chingis-Khana» (Tempestade na Ásia) a imagem de uma caixa com moedas caindo no chão, seguindo-se a imagem de um aquário e a de um vaso com flores quebrando-se no chão, constitui, pelas suas características de imagem-choque (grandes planos muito curtos e movimentos muito rápidos), uma espécie de contraponto plástico às cenas de violência que acompanha; em «Othello» (Othello), de Yutkevitch, durante o longo monólogo em aparte, Iago revela as suas intenções criminosas e um fogo de artifício explode silenciosamente como para sublinhar a violência das suas palavras. Mas eis outro exemplo mais explícito: ainda em «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine), à imagem do médico lançado ao mar sucede um grande plano do seu monóculo que, preso a uma corda no momento da sua queda, fica pendurado a balançar, evocando, no espírito de Eisenstein, a marioneta ridícula e sinistra que aquele homem era, por ter abusado da sua autoridade de médico e afirmado que a carne, invadida por vermes, era perfeitamente própria para consumo[69]; uma revoada de pombos simboliza, de certo modo, a partida da alma, de um morto («La Passion de Jeanne d'Arc» – A Paixão de Joana d'Arc; «So Ist das Leben» – Assim, é a Vida; «L'Espoir» – Sierra de Teruel); em «Farrebique», durante o enterro do avô, vêem-se as sarças enredadas nas rodas do carro, como para deter entre elas o homem que sobrevivera no seio da natureza; em «La Symphonie Pastorale» (A Sinfonia Pastoral) os papéis que se espalham no ar, quando o pastor abre a porta do seu escritório, simbolizam, ao mesmo tempo,

[69] Assinalo que se pode ver aqui o equivalente da figura de estilo chamada sinédoque, que consiste em tomar a parte pelo todo, processo com frequência utilizado no cinema precisamente por causa do seu valor sugestivo.

a fuga da rapariga e a surpresa inquieta do homem; em «Myortvyi Dom» («Recordações da Casa dos Mortos»), durante a conversa entre Dostoievsky e o chefe da polícia, a imagem, repetida muitas vezes, de um candelabro, cujos pendentes de metal se movem, torna perceptível a atmosfera tensa da cena; no filme de Yutkevitch, Otelo, atormentado pelo ciúme, é filmado por entre redes de pescadores, parecendo estar preso num labirinto.

Outros exemplos com efeitos sonoros: o descarrilamento do comboio blindado alemão, em «La Bataille du Rail» (A Batalha do Rail), termina com o plano de um acordeão a rolar por um talude, juntamente com os destroços de vagões, numa confusão de notas, estridentes e desafinadas, tal como a imagem da morte irrisória destes homens sacrificados por uma causa; em «The Sniper», uma prostituta embriagada caminha dificilmente na rua e dá um pontapé numa lata de conservas, que começa a rolar ruidosamente pela rua inclinada, imagem lamentável dessa mulher; por fim, a espantosa sequência da entrada do comboio na estação de «Poslednaya Noch» («A Última Noite») contém um contraponto sonoro muito belo: o arquejar da locomotiva no silêncio da grande estação deserta simboliza, de maneira vigorosa, a inquietação atenta dos homens à escuta;

– *símbolos dramáticos:* são aqueles que desempenham um papel directo na acção, fornecendo ao espectador elementos úteis para a compreensão da narrativa; os símbolos deste género abundam e são geralmente bastante elementares. Frequentemente surgem na forma de uma vela que se apaga, significando a morte da personagem («Shinel» – «O Capote», de Kozintsev e Trauberg); Napoleão, de volta da ilha de Elba, prepara os seus planos de batalha contra o exército inglês na Bélgica; no final da discussão, lança uma faca de cortar papel para cima do mapa, indo cair sobre o nome que a câmara nos mostra: Waterloo («Conquest» – Maria Walewska); uma rapariga resolve casar-se com o velho que a corteja, mas eis que uma marcha militar anuncia o regresso do legionário que ela ama: a rapariga precipita-se, o colar que o homem lhe oferecera prende-se ao espaldar da cadeira, parte-se e as pérolas espalham-se pelo chão («Morocco» – Marrocos); um homem deixa cair inadvertidamente, na lareira,

a fotografia da mulher que fora sua amante, esboça um gesto para a retirar das chamas, depois domina-se e, com indiferença, observa-a a ser consumida pelo fogo («The Kid» – O Garoto de Charlot); sobre um grupo de operários, que discutem um plano de acção, vê-se em sobreposição a mão do chefe da polícia a fechar-se («Stachka» – «A Greve»); à imagem de uma jovem que sucumbe ao namoro insistente e interessado que lhe move um oficial sobrepõe-se a imagem de uma aranha a tecer a teia («The Queen of Spades» – A Dama Espadas).

Já menos «legível», eis a imagem de uma chaleira que fumega para exprimir a tensão crescente num grupo de homens, a qual vai acabar num assassínio («Po Zakonu» – «A Lei é Dura»), e o fervedouro de leite que transborda para significar o desejo sensual dos esposos («Quai des Orfèvres» – O Crime da Avenida Foch); um salto de sapato que se quebra e o andar irregular que daí resulta revelam a perturbação moral de uma mulher («A Woman of Paris» – A Opinião Pública; «L'Oro di Napoli» – O Ouro de Nápoles); durante uma violenta discussão com o marido, uma mulher espalha creme de beleza no seu rosto e a violência e brutalidade do gesto tornam sensível a sua desorientação interior («À Double Tour» – Pedido de Divórcio); em «Ossessione», aparece subitamente à protagonista uma mulher segurando uma pesada foice na mão e cujo rosto permanece na sombra: será a Morte, a *sua* morte?[70]

Encontram-se efeitos muito mais trabalhados. Excelente exemplo é aquele dado por «Greed» (Aves de Rapina): Marcus, amigo do jovem casal, furioso por ver fugir o dinheiro que Trina ganhara na lotaria, com o bilhete oferecido por ele, decide reaver esse dinheiro por qualquer meio, e a sua vontade maléfica exprime-se através de um plano, que se vê várias vezes na sequência, mostrando um gato a tentar apanhar dois pássaros encolhidos de medo numa gaiola. Símbolo muito mais subtil, a morte do canário na sequência inicial de «Der Blaue Engel» (O Anjo Azul): este incidente serve, evidentemente, para acentuar o carácter sentimental do professor, mas é também, sem a menor dúvida, a prefiguração da sua lamentável morte no fim do filme, mostrando-nos ser tão fraco como a frágil ave; a impressão de presságio trágico, que esse insignificante incidente deixa, é, de resto, reforçada quando das primeiras visitas

[70] Não esquecer o papel simbólico do cenário e dos elementos naturais, anteriormente analisado.

do professor a Lola-Lola, através da presença insistente e silenciosa de um palhaço que mais não é do que o símbolo da queda próxima do professor Rath. Encontra-se, em «Potomok Chingis-Khana» (Tempestade na Ásia), um jogo de cena muito esotérico mas singularmente vigoroso: é o momento em que o soldado inglês, ao levar o prisioneiro mongol para o fuzilar, tem o cuidado de não sujar os pés na lama; no regresso, pelo contrário, vê-se uma das suas polainas desapertadas e suja de lama, que já não procura evitar: esse comportamento simboliza a desorientação do soldado que se sente desgostoso e indignado pelo crime que o obrigaram a cometer.

Por fim, assinalemos o papel simbólico que podem desempenhar o som (um homem arruinado e desesperado ouve em voz fora de campo o apelo dos croupiers, simbolizando deste modo a paixão que acaba de apoderar-se dele, em «Le Joueur» – O Jogador) e a cor (em «Heimat», filme quase todo a preto e branco, a cor intervém para sublinhar os tempos fortes da acção.)

– *símbolos ideológicos:* assim designados porque servem para sugerir, repito-o, ideias que ultrapassam largamente os limites da história em que estão integrados, em «L'Espoir» (Sierra de Teruel), uma formiga que passeia no colimador de uma metralhadora simboliza a inocência da vida natural, confrontada com o monstruoso mecanismo da guerra; e pode ler-se um significado bastante análogo na famosa sequência em que o camponês, embarcado num avião para designar o local do aeródromo inimigo, deixa de reconhecer a sua terra natal ao vê-la do céu. Em «Oktiabr» (Outubro), no momento em que o Palácio de Inverno é tomado pelos revolucionários, Eisenstein apresenta um relógio com diversos mostradores que indicam as horas locais nas grandes capitais, como se pretendesse significar que esse acontecimento vai modificar a história do mundo. Em «Ladri di Biciclette» (Ladrões de Bicicletas), o operário Ricci está a colar um cartaz de Rita Hayworth quando lhe roubam a bicicleta: conhecendo-se as opiniões do realizador e do seu argumentista, Zavattini, admitir-se-á sem dificuldade que esse cartaz é o símbolo das vagas de imagens estupidificantes e envenenadoras que Hollywood faz transbordar para os ecrãs do mundo, imagens essas cujo luxo e falsidade apenas igualam a miséria mate-

rial e moral de um grande número de seres humanos. Quando a jovem operária de «Le Point du Jour» diz ao delegado mineiro, a propósito da parede da mina: «Quando eu era pequena, acreditava que nada havia por detrás desta parede», é evidente que o realizador Louis Daquin exprime aqui a sua concepção da sociedade e que essa parede enorme e intransponível simboliza a divisão lamentável da sociedade em classes antagonistas. No momento em que se leva para o cemitério o jovem tractorista de «Zemlia» («Terra»), assassinado por um contra-revolucionário, uma mulher, à passagem do cortejo, sente as primeiras dores do parto: deste modo, a vida nasce sem cessar da morte, tema frequente no cinema soviético, onde os homens desaparecem na batalha revolucionária, mas vão nascendo outros que prepararão as colheitas do futuro. Quando, no final de «Caccia Tragica», o antigo deportado, que o desemprego e a miséria haviam levado a fazer parte de um grupo de bandidos, compreende o seu erro e regressa voluntariamente para junto dos seus camaradas camponeses, estes dão-lhe de novo a liberdade e empurram-no amigavelmente, atirando-lhe torrões de terra e dirigindo-o para os trabalhos pacíficos da pátria libertada: é quase uma purificação, uma exorcização, aquilo que os operários da cooperativa lançam sobre o camarada que se transviara e que, devido ao seu comportamento criminoso, os expulsara da sua terra criadora; com este símbolo, próprio do cinema soviético, De Santis exprime uma espécie de participação vital que se estabelece entre a terra e os homens que dela vivem. Numa perspectiva não realista, é necessário citar o efeito muito original que se encontra em «Oblomok Imperii» («Fragmento de um Império»): quando o amnésico reencontra o seu passado, vemo-lo (num plano de regresso ao passado) defrontar na terra de ninguém um soldado alemão que tem o mesmo rosto que ele, que *é* ele, e o mesmo acontece com os agentes de ligação, os telefonistas e os artilheiros de cada campo, que são todos iguais a ele; eis o que no espírito do realizador significa, certamente, a ideia de os homens se baterem na guerra contra eles próprios, quando, por natureza, todos são irmãos. Finalmente, extraído de «Arsenal» («Arsenal»), eis um dos mais audaciosos e comovedores símbolos (apesar do seu carácter não realista) que se encontram em toda a história do cinema. No fim do filme, no momento em que a greve dos operários do arsenal é esmagada pelo exército czarista, o homem que dirigira o movimento avança para o pelotão de execução. Metral-

hado à queima-roupa, não cai e descobre o peito como para mostrar aos que o executam que o que nele vive é uma ideia mais forte do que a morte[71].

Ter-se-á observado que o símbolo resulta tanto melhor e impressiona mais quanto for menos visível, menos fabricado e menos artificial. É, no entanto, evidente que as possibilidades da expressão simbólica dependem do estilo e do tom do contexto e que um símbolo como o de «Arsenal», que acabo de citar, não é imaginável e admissível senão no universo quase surrealista de Dovjenko. De qualquer modo, o processo normal é sempre o de fazer surgir um significado secundário, mas latente, sob o conteúdo imediato e evidente da imagem.

Existem filmes, a bem dizer raros, que testemunham uma curiosa inversão de valores e um espantoso desconhecimento da natureza realista do cinema. Esses filmes transformam a aparência directamente legível da acção (primeiro grau de inteligibilidade de um filme) num simples suporte, artificialmente criado, destinado a subentender um sentido simbólico (segundo grau de inteligibilidade) que ocupa um lugar preponderante. Estes filmes perturbam a «regra do jogo» cinematográfico, a qual pretende que a imagem seja, em primeiro lugar; um bloco de realidade directamente significante e, depois, de modo acessório e facultativo, a mediadora de uma significação mais profunda e mais geral. Mas acabam por se expor a diversos perigos, sendo o principal uma acção artificial e inverosímil.

Isto é particularmente nítido nos filmes *escritos* (e eventualmente realizados) por poetas, como Jacques Prévert e Jean Cocteau, porque eles têm tendência para transportar directamente à tela os símbolos e os mitos do seu universo

[71] É possível obter vigorosos efeitos simbólicos com o encadeamento de planos, cada um deles retomando a acção um pouco antes do instante em que o plano precedente a deixara. O mais célebre exemplo encontra-se em «Ivan Grozny»(Ivan, o Terrível), no momento em que se derramam as moedas de ouro sobre a cabeça do novo czar: o efeito obtido é uma espécie de dilatação da duração para sublinhar a solenidade do momento. O mesmo processo e a mesma impressão encontram-se em «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine), quando, após o incidente da carne apodrecida, um dos marinheiros quebra no chão um prato contendo a frase: «Dai-nos o pão nosso de cada dia». Na famosa cena da subida da grande escadaria por Kerensky (em «Oktiabr» – Outubro), o encadeamento sublinha ironicamente a ambição da personagem e procura sugerir-nos que ele nunca atingirá o seu objectivo. Finalmente, em «Konyetz Sankt-Peterburga» («O Fim de São Petersburgo»), o mesmo efeito, aplicado à subida do ascensor que conduz o capitalista, acentua a força e a vaidade do indivíduo.

poético. Então o rico conteúdo mítico ou metafísico faz explodir o frágil invólucro realista fabricado para a circunstância, aparecendo em primeiro plano com todas as suas inverosimilhanças duramente sublinhadas pelo coeficiente de realidade que afecta tudo o que aparece sobre a tela. É este, por exemplo, o motivo do fracasso de «Les Portes de la Nuit», cujo argumento rocambolesco é impiedosamente desmascarado pelo contexto realista que o envolve. Do mesmo modo, no que respeita à interpretação, o mito transparece sob a personagem. É assim que Jules Berry, cuja espantosa personagem de «Le Jour se Lève» (Foi uma Mulher que o Perdeu) representava evidentemente o diabo, se tornou explicitamente nele em «Les Visiteurs du Soir» (Os Trovadores Malditos), perdendo deste modo uma parte da sua presença fascinante e inquietante. Ainda em «Les Portes de la Nuit», Jean Vilar é o Destino antes de ser um vagabundo e a verosimilhança da sua personagem ressente-se disso. A mesma verificação se pode fazer a propósito da Morte que Maria Casarès personifica em «Orphée» (Orfeu).

Parece evidente o perigo que existe em se pretender moldar os mitos na forma do universo realista. Isto conduz à criação de uma realidade fílmica cuja significação realista é secundária em relação à sua significação simbólica. O carácter profundamente documental do cinema autentifica então, de maneira pesada e imediata, o conteúdo que deveria ter permanecido secundário e que, pesquisado pelo olho impiedoso da câmara, aparece com o seu aspecto paradoxal e frágil.

A única atitude coerente e fecunda neste domínio consiste, ao que parece, no abandono deliberado e sem reticências à fantasia: «La Belle et la Bête» (A Bela e o Monstro), «La Beauté du Diable» (O Preço da Juventude), «Marguerite de la Nuit» (Margarida da Noite) e «The Wizard of Oz» (O Feiticeiro de Oz).

7. OS FENÓMENOS SONOROS

O facto de consagrar um capítulo especial aos fenómenos sonoros poderia justificadamente causar admiração. Seria, com efeito, errado fazer do som um meio de expressão à parte, ou considerá-lo como uma simples dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico, um vez que, de facto, o aparecimento do filme falado modificou profundamente a estética do cinema. Várias vezes fiz alusão aos componentes sonoros da linguagem fílmica nos capítulos precedentes. As páginas que se seguem têm por finalidade lembrar alguns dados históricos, colocar problemas gerais, cujo objectivo é mostrar a extrema importância da contribuição sonora, e depois estudar de maneira sistemática os meios de expressão sonoros.

Sabe-se que o cinema se tornou sonoro, depois falado, um pouco por acaso, em 1926, porque uma sociedade americana, a *Warner*, se encontrava à beira da falência e tentou, como derradeira solução, uma experiência diante da qual todas as outras firmas recuavam, temendo um desastre comercial[72]. A reacção do público foi entusiástica, enquanto um grande número das mais importantes personalidades do cinema (críticos e realizadores) exprimia o seu cepticismo ou a sua hostilidade. «Os filmes falados?» – declarou Chaplin – «podem dizer que os detesto! Vêm estragar a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Destroem a grande beleza do silêncio.» As reservas que René Clair fez eram muito mais subtis e o futuro veio demonstrar rapidamente que o autor de

[72] Ver, sobre esta questão, a excelente *Histoire Économique du Cinéma*, de Baechlin.

«Un Chapeau de Paille d'Italie» (Um Chapéu de Palha de Itália) estava perfeitamente apto para dominar a contribuição do sonoro: «Importa, antes de tudo o mais,» – escrevia René Clair, – «procurar acções inteiramente compreensíveis através da imagem. A palavra deve apenas ter um valor emotivo e o cinema deve permanecer uma expressão internacional falada por imagens. A língua de cada povo dar-lhe-á apenas uma coloração musical.»

No entanto, a tomada de posição historicamente mais importante, e talvez a que no futuro se iria revelar como a mais fecunda, foi a que exprimiriam Pudovkin, Eisenstein e Alexandrov no seu célebre manifesto de 1928[73]. Os três cineastas soviéticos começam por descrever o receio que foi revelado pelos bons espíritos da época «O filme sonoro» – escrevem – «é uma arma de dois gumes e é muito provável que venha a ser utilizado segundo a lei do menor esforço, quer dizer, para satisfazer simplesmente a curiosidade do público. Mas o maior perigo é constituído, talvez, pela ameaça da invasão do cinema pelos «dramas de alta literatura» e outras tentativas de intrusão do teatro no ecrã. Utilizado desta maneira, o som destruirá a arte da montagem, um dos meios fundamentais do cinema. Porque qualquer adição do som a fracções de montagem intensificará essas fracções e enriquecerá o seu significado intrínseco, e isto, sem dúvida, em detrimento da montagem, que produz o seu efeito não por pedaços mas sim, acima de tudo, pela reunião desses pedaços.» Ao mesmo tempo os três autores viram com perspicácia a riqueza da contribuição sonora e a sua necessidade relativamente às insuficiências do filme mudo. «O som, tratado na sua qualidade de elemento novo da montagem (e como elemento independente da imagem visual), introduzirá inevitavelmente um meio novo e extremamente afectivo de exprimir e resolver os problemas complexos contra os quais esbarrámos até agora e que não conseguimos resolver devido à impossibilidade, com que nos debatíamos, de encontrar uma solução apenas com a ajuda dos elementos visuais.» Por fim exprimiam a ideia essencial do seu manifesto: a do «contraponto orquestral». «Apenas a utilização do som como contraponto em relação a um pedaço de montagem visual oferece novas possibilidades de desenvolver e

[73] Cf. *Anthologie du Cinéma,* de Marcel Lapierre, pp. 243-248. O manifesto apareceu a 5 de Agosto de 1928 na revista *Jizn Iskustva.*

aperfeiçoar a montagem. As primeiras experiências com o som deverão ser dirigidas à «não-coincidência» com as imagens visuais. Só este método de ataque produzirá a sensação procurada que conduzirá, com o tempo, à criação de um novo contraponto orquestral de imagens-visões e de imagens-sons.»

Pudovkin tentou aplicar este princípio num filme intitulado «Ochen Khorosho Zhivyotsya» («A Vida É Bela»), que continha audaciosos efeitos sonoros fundamentados na «não-coincidência» entre a imagem e o som. Eis dois exemplos, tal como os descreveram os que viram o filme nessa época: «A determinada altura, uma mãe chora a perda do seu filho. Em vez de nos fazer ouvir os soluços da infeliz mulher, imaginou fazer-nos escutar a voz de uma criança, sugerindo directamente que o homem, por quem a mãe chora, será sempre para ela um *pequenito.* Noutro momento, uma mulher debruça-se à porta de uma carruagem para se despedir do marido. De repente lembra-se que se esqueceu de lhe dizer qualquer coisa de importante; a perturbação que lhe provoca a partida e a emoção que sente impedem-na de se lembrar exactamente do que se trata. No seu cérebro, tem a impressão que as rodas do comboio se põem em movimento, cada vez mais depressa, que o comboio acelera a marcha para a afastar do marido antes de ter tempo para lhe dizer essa coisa tão importante. E o espectador, que ouve o barulho do comboio em andamento, depressa se dá conta que apenas se trata de um receio da heroína, visto que no ecrã o comboio permanece imóvel e a jovem continua debruçada à janela do seu compartimento[74].»

Foi somente no filme seguinte, «Deserter» («Desertor»), que Pudovkin conseguiu efectivamente pôr em prática as ideias expostas no manifesto. O filme possui numerosos exemplos da utilização do som em «não-coincidência». Citei já a sequência do comboio silencioso e encontrar-se-á mais adiante a descrição de uma utilização da música segundo a mesma perspectiva. Quanto ao «contraponto orquestral de imagens-visões e de imagens-sons», encontra-se perfeita-

[74] Descrito por Marcel Lapierre em *Les Cents Visages du Cinéma,* p. 603. Infelizmente, no Verão de 1929, as técnicas do som não se encontravam ainda aperfeiçoadas na U.R.S.S. para permitir uma realização perfeita de efeitos subtis e complicados, tal como os desejava o autor. Por outro lado, o filme foi objecto de críticas vivas por parte das autoridades e dos primeiros espectadores devido à sua obscuridade. Foi finalmente numa versão muda, sob o título de «Prostoi Sluchai» («Um Caso Simples»), e somente em 1932, que o filme foi estreado.

mente realizado nas sequências de montagem rápida, particularmente nas do cargueiro em construção. Com uma mestria extraordinária, Pudovkin sobrepôs aos planos visuais uma vasta gama sonora extremamente rica e variada, e a penetrante sinfonia dos ruídos do trabalho humano vem convergir, com o fluxo torrencial das imagens, num atordoante contraponto que torna sensível, com raro vigor, a impressão de uma actividade transbordante.

Devo dizer aqui quanto acho injustificado o desdém com que alguns críticos e estetas julgaram o cinema sonoro quando este surgiu. Parece-me falso considerar o mudo com uma espécie de necessidade estética. O contrário é que é verdade. Desde as origens, os pesquisadores, em diversos países, efectuaram projecções sonoras antes de se ter apurado a técnica de inscrição do som na película. É possível pensar que o cinema poderia ter-se tornado sonoro e falado muito mais cedo, se a indústria se tivesse interessado pelo problema, e nada permite afirmar que existisse qualquer necessidade estética do mudo. É evidente que o som faz parte da essência do cinema porque ele é, tal como a imagem, um fenómeno que se desenvolve no tempo.

Eisenstein escreveu: «O som não se introduziu no cinema mudo: saiu dele. Saiu da necessidade que levava o nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica.» «O filme mudo» – escreveu André Bazin – «constituía um universo privado de som, de onde os múltiplos simbolismos destinados a compensar esta enfermidade.» Os realizadores encontravam-se perante um duplo problema:

– representar visualmente a percepção de um som pela personagem. Ao lado deste processo, que consiste em mostrar o indivíduo escutando qualquer coisa, e depois mostrar a origem desse ruído, um outro existe, menos rudimentar, a *sobreposição,* que, pela sua própria natureza, exprime uma espécie de *compenetração perceptiva:* ao grande plano da orelha de um homem que ouve, vem sobrepor-se a imagem de uma mulher caminhando num corredor («Variété» – Variedades); um rosto com a sobreposição de uma mão a bater à porta («So Ist das Leben» – Assim é a Vida); um grupo de operá-

rios caminhando alegremente ao som de um acordeão, cuja imagem se vem sobrepor a eles em primeiro plano («Stachka» – «A Greve»); um garoto que canta, com a partitura de «O Suzanna!» («The Covered Wagon» – A Caravana do Oeste);

– tornar sensível o próprio som. Não é possível esquecer que os filmes mudos comportavam um acompanhamento musical. Quando a partitura de «O Suzanna!» aparecia no ecrã, o acompanhador tocava a melodia no seu piano (a menos que fosse interpretada por uma grande orquestra); o mesmo sucedia com «A Marselhesa» cantada no Clube dos Jacobinos («Napoléon» – Napoleão). Mas a solução constituía, no fim de contas, uma facilidade, e é evidente que os filmes mudos, pelo menos por parte dos grandes realizadores, eram concebidos como sendo auto-suficientes. Encontra-se em grande número a tentativa de *visualização* de sons, especialmente através do grande plano. Sendo o homem uma totalidade, é claro que os seus diferentes órgãos perceptivos estão ligados e que é muito difícil ver um canhão disparar sem se sentir *fisicamente* a deflagração. Ora, o grande plano, levando ao máximo a atenção e, por consequência, a tensão mental do espectador, como já vimos, favorece esta *osmose perceptiva.*

Assim, por exemplo, desde 1914, em «The Avenging Conscience»(Consciência Vingadora), Griffith recorreu a grandes planos repetidos de um lápis a tamborilar numa mesa e de um pé a bater no chão para tornar visível o bater do coração que obceca o louco criminoso do conto fantástico de Edgar Poe e o leva a trair-se. Analogamente, Eisenstein acumulou em «Oktiabr» (Outubro) grandes planos de botas de cossacos a dançar, até tornar perceptível o seu martelar cadenciado, enquanto um pouco mais tarde o espectador recebe em pleno rosto uma série de planos rápidos do cano de uma metralhadora, acabando por ouvir o seu disparar mortífero. Em «Fièvre», o tema básico visual do porto e dos barcos desempenha o papel de «fundo sonoro». Em «Eldorado» (Eldorado), L'Herbier dá a atmosfera atordoante de um cabaré através de grandes planos de instrumentos musicais em fundidos encadeados, enquanto Epstein materializa as pancadas de um relógio recorrendo a uma espécie de palpitações da imagem fotográfica («La Chute de la Maison Usher»). Encontramos em «Napo-

léon» (Napoleão) um audacioso efeito: durante o ataque dos fortes de Toulon pelos franceses, todos os soldados que tocam tambores são mortos e é graças a uma tempestade de granizo que, martelando os instrumentos abandonados, os soldados são incitados ao ataque. Um bater de tambores é visualizado através de planos rápidos de relâmpagos e de vagas enfurecidas («Tatary» – «Os Tártaros»), o ruído de uma máquina de coser é dado através de planos rápidos de uma metralhadora a disparar («Oblomok Imperii» – «Fragmento de um Império»), aplausos através de imagens de explosões («Deserter» – «Desertor»). Por fim, eis uma passagem do argumento de Gance para «Napoléon» (Napoleão), onde se vê, de maneira particularmente nítida, a vontade do realizador de tornar sensível o toque a rebate soando em Paris:

4 grandes planos diferentes de sinos.

...

4 outros planos de sinos, maiores, mais rápidos.

...

4 outros planos de sinos, ainda maiores e mais rápidos.

...

Cem sinos em quatro segundos, misturados.

...

Estes exemplos de «efeitos sonoros mudos», se assim se lhes pode chamar, evidenciam o beco sem saída em que se encontrava o cinema no fim do mudo e os meios desesperados que era obrigado a apresentar para compensar a ausência de fenómenos sonoros.

Amputada de uma dimensão essencial, a imagem muda era obrigada a tornar-se duplamente significativa. A montagem adquirira um lugar considerável na linguagem fílmica, porque havia necessidade de nela intercalar planos *explicativos,* destinados a dar eventualmente ao espectador a razão daquilo que ele via desenrolar-se sob os seus olhos. Se, por exemplo, o realizador queria mostrar operários a sair da oficina ao fim do dia, depois do trabalho acabado, via-se obrigado a intercalar um plano da sereia da fábrica soltando vapor. Ou então, se queria fazer «ouvir» um pianista a tocar Debussy, devia intercalar um plano de folhagens ou de água calma. A banda de imagens era obrigada a assumir, sozinha,

um pesado encargo explicativo que se acrescentava à sua significação própria: intercalação de planos ou montagem rápida destinados a sugerir uma impressão sonora (ver os exemplos anteriormente dados de «Oktiabr» – Outubro).[75]

Pelo contrário, o som põe à disposição do filme um registo descritivo bastante extenso. O som pode, com efeito, ser utilizado como *contraponto* ou como *contraste* da imagem e, em cada uma destas rubricas, de maneira *realista* ou *não-realista,* o que dá imediatamente ao realizador, como se irá ver, *quatro modos possíveis de organização das relações imagem-som,* em lugar da imagem única do filme mudo. Além disso, o som pode não corresponder apenas a uma fonte que aparece no ecrã, mas também, e principalmente, estar *fora de campo.* Eis desde já um exemplo das ricas possibilidades de expressão que oferece o som inteligentemente explorado. Em «Thieves Highway» (O Mercado dos Ladrões), uma prostituta é perseguida por dois assassinos. Consegue escapar-lhes e esconde-se num edifício em construção. Não a sentindo correr, os dois homens param para escutar. Vê-se então, no plano seguinte, a mulher escondida, o rosto exprimindo um terror mudo. O silêncio é total nas imediações, ao longe, a sereia de um navio vibra na noite, soando como se fosse um grito de angústia. É um exemplo muito bom do som utilizado em contraponto realista, fora de campo, tendo valor simbólico.

Desde então, a imagem readquire o verdadeiro valor realista graças ao acompanhamento sonoro. Muitos efeitos subjectivos são transportados para a banda sonora (as sobreposições de conteúdos memoriais são substituídas por vozes fora de campo, por exemplo) e, para retomar o exemplo dado há pouco, o espectador ouve de facto a sereia e Debussy basta-se a si próprio. A montagem impressionista torna-se praticamente inútil na medida em que era um substituto do som

[75] Parece, com efeito, que a montagem rápida (planos rápidos) no cinema mudo corresponde à vontade de dar uma impressão *sonora.* A montagem rápida é, na realidade, totalmente não realista quando se pretende aplicá-la à vista (só conseguimos ver poucas coisas ao mesmo tempo devido à limitação do nosso campo de visão – e, em todo o caso, nunca segundo um tal ritmo), mas, pelo contrário, exprime notavelmente bem a confusão sonora do mundo real (os sons precipitam-se em quantidade para os nossos ouvidos de todas as partes do horizonte, misturando-se uns aos outros numa amálgama compacta e permanente).

e o grande plano desaparece quase totalmente na sua qualidade de elemento explicativo, limitando-se a um papel psicológico e dramático. Finalmente, a montagem perde importância em proveito da profundidade de campo, pois o filme passou a poder exprimir-se através de elementos de realidade concreta e total.

Resumindo, eis as diversas contribuições que o som trouxe ao cinema:

– *o realismo,* ou melhor dizendo, a *impressão de realidade:* o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade, não unicamente material mas também estética, da imagem acha-se literalmente elevada à décima potência e o espectador reencontra, com efeito, essa polivalência sensível, essa compenetração de todos os registos perceptivos que nos impõe a presença indivisível do mundo real;

– *a continuidade sonora:* enquanto que a banda de imagens de um filme é uma sequência de fragmentos, a banda sonora restabelece a continuidade, tanto ao nível da percepção simples como da sensação estética. A banda sonora é, com efeito, por natureza e necessidade, muito menos fragmentada do que a banda de imagens. Ela é, em geral, relativamente independente da montagem visual e muito mais conforme ao «realismo» no que diz respeito à ambiência sonora. De resto, o papel da música é primordial como factor de continuidade sonora, tanto material como dramática;

– *a utilização normal da palavra* permite suprimir a praga do cinema mudo que eram as legendas – ela liberta, de certo modo, a imagem da sua função explicativa e permite-lhe consagrar-se à sua função expressiva, tornando inútil a representação visual das coisas que podem ser ditas, ou melhor, evocadas – finalmente, a voz fora de campo abre ao cinema o rico domínio da psicologia em profundidade, tornando possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos (*monólogo interior);*

– *o silêncio* encontra-se promovido como valor positivo, e sabe-se muito bem a função dramática considerável que pode desempenhar como símbolo da morte,

de ausência, de perigo, de angústia ou de solidão. O silêncio, muito melhor do que uma música atordoadora, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento. Recordemo-nos do silêncio atento dos milhares de operários reunidos durante os preparativos de ensaio da nova turbina («Vstretchny» – «Contraplano»), do tiquetaque do relógio a marcar o silêncio que precede o afundamento no inferno atómico («Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima»), ou do silêncio absoluto que acompanha o roubo de «Du Rififi chez les Hommes» (Rififi). A um nível mais elevado, notar-se-á o lugar considerável que o silêncio ocupa no universo de Bresson e a nobreza que ele lhe confere («Le Journal d'un Curé de Campagne» – Diário de um Pároco de Aldeia, em particular)[76];

– *as elipses possíveis do som e da imagem,* graças ao seu dualismo. Conhece-se a célebre elipse de «Sous les Toits de Paris» (Sob os Telhados de Paris): duas personagens discutem por detrás de uma porta envidraçada sem que, no entanto, percebamos o sentido das suas palavras, gracejo discreto de René Clair contra o filme falado; elipse idêntica em «Brief Encounter» (Breve Encontro), no momento em que Alec pede a Laura para vir a sua casa. Um diálogo que poderia ser embaraçoso é, assim, evitado, sem que a compreensão do filme sofra com tal facto. Igualmente em «Muerte de un Ciclista» (Morte de um Ciclista), não escutamos as palavras que o chantagista dirige à heroína, pois são abafadas pela música do cabaré, tornando-se inúteis por sabermos perfeitamente do que se trata. Efeito análogo ainda em «Sorok Pervyi» (O Quadragésimo-Primeiro): durante a narrativa das aventuras de Robinson Crusoé feita pelo jovem oficial, não se ouvem as palavras, mas apenas uma música ruidosa e vêem-se os reflexos do sol sobre o mar sobrepondo-se ao rosto radioso de Mariutka. Elipse de imagem, se assim se pode dizer, em «Sous les Toits de Paris» (Sob os Telhados de Paris), onde uma desordem nocturna nos é revelada

[76] «O mudo representava já o silêncio mas o sonoro pode traduzi-lo por ruído, enquanto o mudo traduzia o silêncio em silêncio. O mudo encenava o silêncio. O sonoro dá-lhe a palavra.» (E. Morin, *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire,* p. 141.) – «O cinema sonoro inventou o silêncio» (R. Bresson, *Op. cit.,* p. 47)

apenas pelo ruído que provoca, depois de se quebrar a lâmpada do candeeiro que iluminava a cena. Finalmente, em «La Bête Humaine» (A Fera Humana), os dois amantes escutam com angústia os passos de um homem na escada, julgando que se trata do marido, enquanto em «Scarface, Shame of a Nation» (Scarface, o Homem da Cicatriz) e em «M» (Matou), identificamos o assassino pela melodia que trauteia durante a execução dos seus crimes;

– *a justaposição da imagem e do som em contraponto ou como contraste, a não-coincidência* realista ou não, o *som fora de campo* permitem a criação de todas as espécies de metáforas e símbolos, dos quais voltarei ainda a falar;

– por fim, *a música,* enquanto não é justificada por um elemento da acção, constitui um material expressivo particularmente rico.

OS RUÍDOS

É lógico repartir os fenómenos sonoros em duas grandes categorias, ficando a segunda reservada à música não determinada por um elemento da acção, e compreendendo a primeira todos os ruídos, quaisquer que eles sejam.

É possível distinguir:

– *os ruídos naturais:* todos os fenómenos sonoros que se podem aperceber na natureza (vento, trovão, chuva, ondas do mar, água corrente, gritos de animais, cantos de pássaros, etc.);

– *os ruídos humanos,* entre os quais se encontram os ruídos mecânicos (máquinas, automóveis, locomotivas, aviões, barulho da rua, de fábricas, de estações); as *palavras-ruídos* (correspondem ao fundo sonoro humano e são muito nítidas nas versões originais em que as palavras não possuem, para nós, o mínimo sentido – o som das palavras faz parte integrante da atmosfera autêntica de um filme e confere-lhe a «coloração musical» de que falava René Clair); e, por fim, a *música-ruído* (a dos filmes musicais, por exemplo, ou a que é produzida por um aparelho de rádio, a qual constitui geralmente um simples fundo sonoro, mas pode também surgir com um valor simbólico).

Os ruídos, tal como os que acabo de definir, podem ser utilizados, em primeiro lugar, de maneira «realista», quer dizer, conforme a realidade: só se ouvirão os sons produzidos por seres ou coisas que aparecem no ecrã ou que são conhecidos por se encontrarem na proximidade, sem que haja qualquer vontade de expressão particular na justaposição imagem-som (isso corresponderia a um registo de imagens e a um registo de sons simultaneamente, sem «montagem» ulterior). Conhece-se o papel prestigioso que os ruídos desempenham em numerosos filmes de longa-metragem e em documentários. Estou a pensar no ruído das ondas de «Man of Aran» (O Homem e o Mar), da floresta de «Louisiana Story», do rugir dos comboios de «La Bête Humaine» (A Fera Humana) ou «Night Mail», das ruas de «Naked City» (Nos Bastidores de Nova Iorque) ou das fábricas de «Vstretchny» («Contraplano») e «Le Point du Jour». Os ruídos da actividade humana possuem naturalmente um grande valor dramático e tem havido filmes onde se renuncia à música a favor deles.

No entanto, o som, por mais realista que seja, raramente é utilizado em bruto. «No início do filme sonoro, registavam-se mais ou menos todos os sons que o microfone conseguia captar. Mas depressa se notou que a reprodução directa da realidade resultava numa impressão muito pouco real e que os sons tinham de ser «escolhidos», tal como as imagens[77].» De facto, acontece muitas vezes olharmos uma coisa e ouvirmos ao mesmo tempo um som vindo de outro lugar; ou então, estarmos demasiado absorvidos para notar os sons que ferem os nossos ouvidos. Por este motivo, um sincronismo contínuo, longe de ser realista, produzirá um efeito antinatural.

Mas torna-se evidente que o som não desempenha sempre o papel de simples complemento da imagem, e que a montagem permite os efeitos mais audaciosos, principalmente através da «não coincidência» que tanto interessou Pudovkin. É possível obter efeitos sonoros com valor simbólico sob duas formas que já definimos: a metáfora e o símbolo propriamente dito.

A *metáfora* consiste, como dissemos, em estabelecer um paralelo (no interior de uma imagem ou na aproximação de duas imagens) entre um conteúdo

[77] René Clair, *Réflexion Faite,* pp. 145-146.

visual e um elemento sonoro, sendo o segundo elemento destinado a sublinhar o significado do primeiro através do *valor de imagem* e *simbólico* que reveste. De qualquer modo, o som funciona como contraponto mais ou menos directo da imagem. Deste modo, a respiração ofegante de um homem angustiado dá lugar ao arquejar de uma locomotiva («Extase» – Êxtase), enquanto a nuvem de vapor de uma outra locomotiva acompanha a exuberância ruidosa de soldados que partem para a frente («Okraina» – «Arrabaldes») ou a alegria de rapazes no dia da inauguração da via-férrea que construíram («Putyovka v Zhizn» – «O Caminho da Vida»); finalmente, as gaivotas que gritam parecem troçar do garoto a quem tiram os peixes pescados por ele («Människor i Stad» – «O Ritmo da Cidade»).

A utilização «não realista» do som (quer dizer, em não-coincidência com a imagem) determina outro tipo de metáforas muito mais originais. Em «Maskerade» (Mascarada), relinchos de cavalos sobrepõem-se à imagem de burgueses a rirem-se, gritos de gansos sobrepõem-se aos gritos de raparigas, grunhidos de porcos sobrepõem-se à visão de três bêbados caídos no chão e o cacarejar de galinhas sobrepõe-se à conversa de bailarinas de *music-hall*. Em «Miracolo à Milano», as palavras de dois capitalistas que disputam a posse de um terreno transformam-se a pouco e pouco em latidos. Em «Le Million» (O Milhão), René Clair sobrepõe, durante uma luta entre homens por causa de um casaco, os apitos de um imaginário desafio de râguebi; um efeito cómico análogo encontra-se em «Idylle à la Plage», onde a imagem de um homem que salta de buraco em buraco para se aproximar da sua amiga, sem ser visto pela mãe dela, é sonorizada por ruídos de tiroteio e de explosões. Por infelicidade, a mãe apercebe-se da sua presença e lança-lhe um olhar furioso... acompanhado por uma rajada de metralhadora! Numa curta-metragem cómica de Michel Gast, «Les Frères Brothers en Week-end», no momento em que um homem toca à campainha de uma casa, ouve-se o ruído de um autoclismo.

Finalmente, eis um exemplo em que, dado o carácter elaborado da aproximação, nos encontramos perante o símbolo. Em «Farrebique», durante a cena da morte do avô, ouve-se o ruído de uma árvore que cai sob os golpes de lenhadores.

Sob o ponto de vista da linguagem fílmica, os *símbolos* apresentam um interesse maior. Chamo símbolo, por analogia com o símbolo visual, a qualquer fe-


«Ivan Grozny» (Ivan o Terrível, Serguei M. Eisenstein, 1946)



▲ «La Règle du Jeu» (A Regra do Jogo, Jean Renoir, 1939) ▼ «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés, Orson Welles, 1940)



nómeno sonoro que, sem entrar em concorrência com a imagem, tende a ganhar, para lá das aparências realistas e imediatamente expressivas, um valor muito mais largo e profundo. No momento da execução dos ferroviários de «La Bataille du Rail» (A Batalha do Rail), por exemplo, os apitos das locomotivas gritam a sua cólera e o seu ódio vingador frente aos inimigos. Em «Anna Karenina» (Ana Karenina), o som estridente e lancinante do martelo que um ferroviário utiliza para verificar as rodas do comboio acrescenta-se à dor da heroína. O apito do comboio expresso que atravessa a estação desempenha um papel semelhante em relação à dor de Laura («Brief Encounter» – Breve Encontro), enquanto o guinchar de uma máquina parece sublinhar o embaraço dos dois amantes obrigados a esconderem-se num hotel sórdido dos subúrbios («Cronaca di un Amore» – Escândalo de Amor). No momento em que o protagonista de «On the Waterfront» (Há Lodo no Cais) confessa à rapariga que foi ele quem conduziu o seu irmão à ratoeira onde perdeu a vida, a sirena de um rebocador começa a uivar muito próximo (o espectador deixa de escutar as suas palavras). Edie agarra então a cabeça entre as mãos e irrompe em soluços nervosos. O seu gesto explica-se ao mesmo tempo pelo ruído da sirena e pelo horror que a revelação lhe causa, e o primeiro som não é, evidentemente, mais do que o contraponto do segundo, num jogo de cena de raro poder dramático. Em «Les Portes de la Nuit», a abertura de «Egmont», que se ouve em surdina na rádio, enquanto ele descreve as suas «infelicidades», sublinha o impudor grandiloquente do burguês colaboracionista; papel semelhante é desempenhado pela música-ruído em «Roma, Città Aperta» (Roma, Cidade Aberta), onde uma música de jazz aviva de maneira quase desumana a dor do homem que acaba de ver o assassínio daquela que amava.

Por fim, encontram-se algumas utilizações «não realistas» do som com efeito subjectivo ou (e) simbólico. Em «Un Grand Amour de Beethoven», um assobio lancinante materializa a surdez do compositor, mas, quando um rapaz se encontra no enquadramento, esse assobio deixa de se ouvir, fazendo-nos Gance compreender deste modo que este ruído é uma impressão puramente *subjectiva* do compositor; mais tarde, imagens barulhentas (moinho, lavadeiras, sinos) são mudas porque surgem quando Beethoven ensurdece.

Em «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés), a lâmpada de cena, que se apaga num decrescendo lancinante, exprime a queda de Susan, incapaz de supor-

tar durante mais tempo a vida de cantora falhada que o marido lhe impõe. Em «Okraina» («Arrabaldes»), à imagem do cadáver de Nicolau, fuzilado na frente de batalha por actividades revolucionárias, vem sobrepor-se o canto de um grupo de soldados bolchevistas que desfilam vitoriosamente numa cidade da retaguarda. Efeito semelhante observa-se em «La Bête Humaine» (A Fera Humana): quando o chefe da estação descobre o cadáver da sua mulher assassinada, ouve-se (embora a disposição dos lugares respectivos não o permita normalmente) a canção «Le Petit Coeur de Ninon», interpretada por um artista na sala de baile e que constitui um comentário irónico ao terrível destino da jovem mulher.

A MÚSICA

A música constitui a contribuição mais importante do filme sonoro. Já tinha havido partituras musicais escritas para filmes do período mudo: Saint-Saëns compôs música para «L'Assassinat du Duc de Guise» (O Assassinato do Duque de Guise), Henri Rabaud para «Le Miracle des Loups» (O Milagre dos Lobos), Erik Satie para «Entr'acte», Arthur Honegger para «La Roue» (A Roda)[78]. Mas tratava-se de música escrita para acompanhar filmes e não de música de filme no sentido exacto do termo, não tendo ainda o princípio da correspondência rigorosa imagem-som sido realizado tecnicamente nem reconhecido esteticamente. Além disso, estas partituras escritas especialmente para filmes constituíram casos raros. Por outro lado, pode pensar-se que os realizadores mais exigentes e os mais altamente conscientes das possibilidades da sua arte compuseram os seus filmes de tal maneira que a adjunção de um acompanhamento musical seria inútil. Quer dizer que exprimiam através da imagem os equivalentes visuais daquilo que a música pode significar no plano sonoro. É assim que os planos das ondas morrendo na praia, introduzidos por várias vezes em «Sylvester» (A Noite de São Silvestre), podendo ser entendidos como uma espécie de *leitmotiv* plástico, constituem evidentemente um equivalente visual daquilo que poderia ser uma partitura musical de carácter lírico[79], isto é, um contraponto ao drama das imagens e, ao mesmo tempo, a introdução de um elemento psicológico específico (vontade de exprimir a grandeza e a universalidade deste drama humano – ou ainda de significar a impassibilidade da natureza perante as paixões humanas). Mas é claro que a imagem do mar introduz um elemento visual com a sua significação precisa e imediata, e que a sua presença põe ao espectador um problema de decifração intelectual, enquanto a música age sobre os sentidos como factor de aumento e aprofundamento da sensibilidade.

Na chamada época do mudo, cada sala dispunha de um pianista ou de uma orquestra encarregados de acompanhar as imagens com efeitos sonoros baseados numa partitura composta especialmente para o efeito, segundo informações fornecidas, por vezes de modo muito preciso, pela sociedade produtora. Desde o início do filme sonoro, a situação continuou a ser a mesma, mas agora sem ter de se recorrer aos instrumentistas. Elmer Rice descreveu ironicamente essa febre musical: «O ar estava cheio de sons musicais – saturado, posso dizê-lo; grandes ondas, doces harmonias, desenrolavam-se à nossa volta, por cima de nós. A música envolvia-nos, rodeava-nos. Poderíamos apalpá-la, quase vê-la, de tal modo o seu ritmo era dominador. Imagine o leitor encontrar-se, em cada momento da sua existência em estado de vigília ou adormecido, embalado por uma música que o envolve como roupas vaporosas. É qualquer coisa de entorpecedor, de intoxicação crónica, de embriaguez permanente; é irresistível e funesto; o cérebro melhor organizado e o organismo mais robusto esgotam-se[80].» As imagens surgiam enfarpeladas de paráfrases musicais cujo espírito e intenção Adorno e Brecht definiram assim: «O rugido do leão da Metro Goldwin-Mayer revela o segredo de toda a música de cinema: o sentimento de triunfo pela existência do cinema e também da música de cinema. É como se a música inspirasse antecipadamente ao espectador o entusiasmo no qual o filme

[78] Esta partitura serviu de base ao movimento sinfónico *Pacific 231,* composto pelo autor em 1928.

[79] «A música por vezes atrai-me como o mar.» (Baudelaire).

[80] *Voyage à Purilia,* pp. 27-28.

o deveria mergulhar[81].» E Bresson faz notar: «Quantos filmes são disfarçados pela música. Inunda-se um filme de música. Impede-se assim de se ver que naquelas imagens não existe nada[82].»

Deverá portanto lamentar-se que os realizadores conheçam tão mal o valor dramático do silêncio e não pensem senão em afogar os seus filmes sob torrentes de eloquência sonora. De qualquer forma o músico cinematográfico tornou-se hoje uma personagem respeitável e, juntamente com o director de fotografia, é o principal criador da plástica cinematográfica. Compositores como Maurice Jaubert, Georges Auric, Joseph Kosma, René Cloérec, Jean Wiener, Yves Baudrier, Guy Bernard, Georges Delerue, em França; Hanns Eisler, Kurt Weill, Nino Rota, Giovanni Fusco (entre outros), em diferentes países, sabem escapar ao perigo que acabo de assinalar, fazendo da música cinematográfica um género autónomo e perfeitamente válido no plano artístico.

Nunca se insistirá demasiado sobre o carácter totalmente «não realista» do universo fílmico naquilo que diz respeito à música. Contrariamente ao universo real, «ele contém perpetuamente uma música que lhe confere, do ponto de vista da atmosfera, uma dimensão *sui generis,* e que perpetuamente o enriquece, o comenta, o corrige por vezes e até chega a dirigi-lo, que, em todo o caso, lhe estrutura de muito perto a duração[83]». A música é, portanto, um elemento particularmente específico da arte do filme e não é para admirar que ela represente um papel muito importante e por vezes pernicioso. «Em certos casos o significado «literal» das imagens é muito ténue. A sensação torna-se «musical», a tal ponto que, quando a música a acompanha realmente, a imagem tira dela o melhor da sua expressão, ou melhor, da sua sujeição. Então a imaginação exalta-se e, do ponto de vista da língua, o signo perde-se[84].» Existe com efeito o perigo da música suplantar e, portanto, enfraquecer, macular a imagem, o que aliás o diálogo também provoca muito frequentemente. É paradoxal que numa arte tão poderosamente realista, dispondo deste meio de expressão sem

[81] *Musique de Cinéma,* pp. 68-69.
[82] *Op. cit.,* p. 137.
[83] E. Souriau, *L'Univers Filmique,* p. 24.
[84] G. Cohen-Séat, *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma,* p. 130.

ambiguidade que é a imagem, os realizadores sintam tantas vezes a necessidade de fazer que a música descreva também a acção. Reduzem-na assim a uma função de paráfrase palavra por palavra, de pleonasmo permanente[85]. «Um tal processo», escreve Maurice Jaubert, «prova um desconhecimento total da essência da música. Esta desenrola-se de uma maneira contínua, segundo um ritmo organizado no tempo. Obrigando-a a seguir servilmente factos ou gestos que são *descontínuos,* não obedecendo a um ritmo definido mas a reacções fisiológicas e psicológicas, destrói-se nela aquilo através do qual ela é música, para a reduzir ao seu elemento primeiro inorgânico, o som[86]». É portanto claro que a música deve voltar as costas a qualquer acompanhamento servil da imagem e, pelo contrário, procurar uma concepção global do seu papel de «tornar plenamente claras as implicações psicológicas e verdadeiramente existenciais de certas situações dramáticas[87]».

Chegamos assim a uma primeira concepção da música cinematográfica, concepção «sintética», se assim se pode dizer, e que visa «centrar a atenção do espectador-auditor na sua totalidade[88]». As palavras de Pudovkin, segundo as quais «o assincronismo é o primeiro princípio do filme sonoro», poderiam servir de epígrafe. O realizador cita a este propósito o exemplo do seu filme «Deserter» («Desertor»), para o qual o compositor Chaporine escreveu uma partitura que tentava evitar qualquer espécie de paráfrase de imagem. Tendo de ilustrar a sequência final do filme, onde se vê uma manifestação operária dominada primeiramente pela polícia, mas que acaba por vencer, derrubando as barreiras, o

[85] «O acompanhamento musical utilizado muitas vezes nos filmes não é mais do que uma repetição do diálogo... Eu acreditaria muito mais no contraponto em matéria de acompanhamento de filmes. Parece-me que seria necessário, ao utilizar as palavras «Amo-te», fazê-las acompanhar de música que exprimisse: «Não me ralo». «A música raramente se funde com a imagem, com frequência ela só serve para adormecer o espectador e o impedir de apreciar claramente aquilo que vê. Tudo bem considerado, eu oponho-me ao «comentário musical», pelo menos na sua forma actual. Sinto nele qualquer coisa de antiquado, de rançoso.» (Antonioni, *Cahiers du Cinéma,* n.º 112, Outubro de 1960.) «Tudo o que envolve estas palavras deveria ser composto por elementos contrários, o que seria mais eficaz.» (Jean Renoir, *Cinéma 55,* n.º 2, p. 34.)
[86] *Esprit,* 1 de Abril de 1936.
[87] Hanns Eisler, *Critique,* n.º 37, Junho 1949.
[88] *Idem.*

compositor não escreveu um acompanhamento inicialmente trágico para acabar num tom de triunfo, mas colocou ao longo de toda a cena um tema exprimindo a coragem resoluta e a certeza tranquila da vitória. «Qual é aqui o papel da música?» pergunta Pudovkin. «Assim como a imagem é uma percepção objectiva de acontecimentos, a música exprime a apreciação subjectiva dessa objectividade. O som recorda ao espectador que, em cada derrota, o espírito combatente mais não faz do que receber um novo impulso para a luta pela vitória final[89]».

Partindo dos mesmos princípios formulados no seu Manifesto comum, Eisenstein chegou, todavia, a uma concepção diferente, mais *analítica,* do papel da música no filme. A sua célebre teoria do «contraponto audiovisual» fundamenta-se, com efeito, na crença da necessidade de uma concordância rigorosa dos efeitos visuais com os motivos musicais. Para ele, a planificação-música deve preceder a planificação-imagem, servir-lhe de esquema dinâmico. Durante a realização de «Alexander Nevsky» («Alexander Nevsky»), não fixou definitivamente a montagem antes de Prokofiev ter terminado a partitura. Procurou que a linha melódica fosse estritamente paralela às linhas de força plásticas da imagem. Assim, ao declive abrupto de um rochedo corresponde uma queda de melodia que vai do agudo ao grave. É necessário admitir que essa concordância é puramente formal, pois a queda da melodia produz-se *no tempo,* enquanto a queda do rochedo é perfeitamente estática. O paralelismo não é visível senão na partitura[90] e o ouvinte não pode ter dela a mínima consciência, mas esta concordância insere-se na noção de *montagem vertical* que Eisenstein usa para definir a relação imagem-som, fundamentada na forma de colocar em paralelo harmónico a partitura com aquilo que ele chama outro *alcance*, o das «imagens visuais que se sucedem, correspondendo ao movimento da música, e vice-versa[91].»

É ainda conveniente notar que se a partitura se encontra estreitamente submetida à imagem no plano rítmico puro, ela manifesta, em contrapartida, uma inteira liberdade do ponto de vista dramático. Quaisquer que sejam as suas diferenças, estas duas atitudes participam, em última análise, da mesma

[89] *On Film Technique,* pp. 163-165.
[90] Ver os gráficos publicados em anexo de *Film Sense.*
[91] *Op. cit.*, p. 256.

concepção geral da música de filme, aquela que se pode chamar *música de ambiente* por oposição a *música-paráfrase.*

Mas, antes de chegar ao fundo da questão, é indispensável definir e ilustrar um determinado número de utilizações possíveis da música a um nível elementar, quer dizer, como acompanhamento de efeitos, de cenas ou de sequências exactas e limitadas no desenrolar de um filme. Ela pode assim ser chamada a desempenhar vários papéis:

A. *Papel rítmico:*

– *Substituição de um ruído real* (o deslizar das flechas durante a batalha de «Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky; o ruído dos aviões em voo, em «Aerograd» – «Aerograd»; o rugido da tempestade em «U Samovo Sinevo Morya» – «À Beira do Mar Azul»; a explosão da bomba atómica em «Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima») ou *virtual.* Em «Trois Télégrammes», o comandante dos bombeiros vê passar a viatura e, não ouvindo o sinal tradicional que a acompanha, pensa ser vítima de uma alucinação. A música surge então com um ruído característico muito discreto. Em «The Best Years of Our Lives» (Os Melhores Anos da Nossa Vida), o antigo aviador evoca as recordações da guerra no interior de uma Fortaleza Voadora e um *vibrato* de violinos sugere então o funcionamento sucessivo dos quatro motores que a câmara revela, por seu lado, com uma panorâmica.

– *Sublimação de um ruído ou de um grito:* significa que o ruído ou o grito se transformam pouco a pouco em música. Ouve-se muitas vezes, por exemplo, o ruído do vento ou do mar transformar-se numa frase musical que se pretende que seja lírica[92]. Mas a música tem por vezes também a missão de substituir um grito cuja violência obriga a elidi-lo. Citei já o caso dos gritos de uma parturiente que se sublimam numa frase musical comovente («Moi Universiteti» – «As Minhas Universidades»; «Raduga» – «O Arco-Íris»); efeito análogo em «Veliki Grajdanine» («O Grande Cidadão»), onde o grito de uma mulher ao descobrir um cadáver é substituído por um tema ruidoso e trágico.

[92] Mesmo em filmes realistas, os ruídos (da rua, por exemplo) podem ser suprimidos em proveito de um acompanhamento musical («Ascenseur pour l'Échafaud» – Fim de Semana no Ascensor).

– *Destaque de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro:* pode tratar-se de um simples movimento material (em «Naked City» – Nos Bastidores de Nova Iorque, a queda do bandido da torre da ponte de Nova Iorque é acompanhada por um decrescendo que termina com um forte bater de tambores) ou de um ritmo (o trote cadenciado do cavalo que leva Juliette no fiacre para o castelo do Barba Azul foi habilmente sublinhado por um tema alegre de Kosma em «Juliette ou la Clé des Songes»). Na sequência final de «Portes de la Nuit», a música acompanha num contraponto trágico o chiar dos sapatos de Guy, caminhando para a morte na via-férrea. Finalmente, a música sublinha, com o seu martelar rítmico, os grandes e vigorosos esforços do herói de «Man of Aran» (O Homem e o Mar), quando está a partir pedra. Pode suceder que a música valorize o ritmo da montagem. Em «La Belle Équipe», acordes de metais sublinham solenemente a sucessão de diversos planos fixos, mostrando os pratos e a comida preparada, para a abertura da cena da taberna.

Em todos estes exemplos encontra-se o contraponto música-imagem no plano do movimento e do ritmo e uma correspondência métrica exacta entre o ritmo visual e o ritmo sonoro. O papel que a música desempenha aqui é particularmente apropriado (na medida em que ela é movimento no tempo, como a imagem fílmica), mas é bastante limitado e, no fim de contas, muito pouco fecundo.

B. *Papel dramático:*

Aqui a música intervém como contraponto psicológico tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a compreensão da *tonalidade humana* do episódio. Esta concepção do seu papel é, evidentemente, a mais vulgar. Limitar-me-ei a dar aqui alguns exemplos exactos e limitados da sua acção.

Ao criar o *ambiente* e ao sublinhar-lhe as peripécias, a música pode sustentar uma acção ou duas acções paralelas, conferindo a cada uma delas uma tonalidade particular. Em «Alexander Nevsky» (Alexander Nevsky), o tema (alegre e triunfal) dos russos e o tema (pesado e grotesco) dos teutónicos desenvolvem-se alternadamente e acabam por intervir no momento do choque dos dois exércitos. A música pode colocar em relevo a dominante psicológica ao desempenhar

um papel metafórico: uma música de valsa acompanha os gestos de um polícia sinaleiro («Deserter» – «Desertor»), uma espécie de rugido exprime a cólera do povo à chegada dos teutões prisioneiros («Alexander Nevsky»), uma ária irónica acompanha o caminhar coxeante de um indivíduo («U Samovo Sinevo Morya» – «À Beira do Mar Azul»), um tema triunfal ressoa, enquanto o herói atravessa as obras gigantescas e febris para a construção de uma barragem em «Ivan», de Dovjenko, o bater de tambor acompanha a entrada de uma mulher autoritária e desabrida («Monsieur Ripois» – O Grande Conquistador). Finalmente, a música pode intervir sob a forma de *leitmotiv* simbólico, evocando a presença de uma personagem, de uma ideia fixa, de uma obsessão, de uma mania: a da investigação científica («The Man with the White Suit» – O Homem do Fato Claro), da bebida («The Lost Week-End» – Farrapo Humano), do dinheiro («Touchez pas au Grisbi» – O Último Golpe), do assassínio («Shadow of a Doubt» – Mentira; «La Vida Criminal de Archibald de La Cruz» – Ensaio de um Crime), da droga («The Man with the Golden Arm» – O Homem do Braço de Ouro), da obsessão sexual («El Bruto»), da loucura («Spellbound» – A Casa Encantada). E o *leitmotiv* pode desempenhar uma papel obsessivo pela sua repetição («The Third Man» - O Terceiro Homem; «Hadaka no Shima» – A Ilha Nua).

C. *Papel lírico:*

Finalmente, a música pode contribuir para reforçar poderosamente a importância e a densidade de um momento ou de um acto, conferindo-lhe uma dimensão lírica que ela é especificamente capaz de engendrar: a abertura de uma janela, deixando entrar o sol e a felicidade («Extase» – Êxtase; «L'Oro di Napoli» – O Ouro de Nápoles); a descoberta de um aquário iluminado, com peixinhos, que simboliza também a felicidade («Okasan» – «A Mãe»); a descoberta, por uma rapariguinha, da sua mãe assassinada («Zhila-Byla Devochka» – «Era uma Vez um Rapariga»), o rejuvenescimento de Fausto, («Marguerite de la Nuit» – Margarida da Noite).

Acabámos de descrever exemplos musicais que exercem a sua influência sobre movimentos exactos e limitados de uma acção. Mas torna-se evidente que a imensa maioria dos fundos musicais são concebidos como um acompa-

nhamento permanente e servil, animado por pretensões dramáticas ou líricas. É a isso que chamo *música-paráfrase,* que se resolve sempre na criação de uma repetição sonora e incessante da linha dramática visual, constituindo, desta maneira, um pleonasmo[93].

O cinema americano habituou-nos a dilúvios musicais em que o acompanhamento manifesta um tal servilismo que quase se pode acompanhar o filme com os olhos fechados. Homens como Richard Hageman, Miklos Rozsa, Dimitri Tiomkin ou Max Steiner tornaram-se famosos nesta especialidade.

Parece, portanto, que a música deveria apenas actuar como totalidade e não se limitar a dobrar e a amplificar os efeitos visuais. É a isso que eu chamo *música ambiente.* Deve participar discretamente (e a sua acção será tanto mais conseguida e eficaz quanto se fizer ouvir e não escutar) na criação da tonalidade geral, estética e dramática da obra. «Não vamos ao cinema para ouvir música. Pedimos-lhe apenas que aprofunde uma impressão visual. Não lhe pedimos que nos «explique» as imagens, mas sim que lhes acrescente uma ressonância de natureza especificamente dissemelhante... Não lhe pedimos que seja «expressiva», que acrescente o seu sentimento ao das personagens ou ao do realizador, mas sim que seja «decorativa», acrescentando os seus próprios arabescos ao que nos propõe o ecrã... A música, como a planificação, a montagem, os cenários ou a realização, deve contribuir para tornar clara, lógica e verdadeira a boa história que qualquer filme deve ser. Tanto melhor se, discretamente, ela lhe acrescentar uma poesia suplementar, a sua própria[94].» Neste sentido, a música procura produzir uma impressão global, sem parafrasear a imagem. Age então através da sua tonalidade (maior ou menor), do seu ritmo (alegre ou contido), da sua melodia (jovial ou séria). Nesta segunda concepção do papel da música, infinitamente mais justa e mais fecunda, os êxitos são diversos e múltiplos.

Notemos, em primeiro lugar, o recurso a *obras já compostas.* Entre vários exemplos citarei a utilização por Melville, em «Les Enfants Terribles» («As Crianças Terríveis»), de concertos de Bach ou Vivaldi, obras que conferem uma dimensão sonora perfeitamente adequada ao áspero e austero drama de

[93] Jean Cocteau define-a como «uma música decorativa».

[94] Maurice Jaubert, Op. cit. pp. 117-119.

Cocteau. Confrontadas com as imagens de «Le Carrosse d'Or» (A Comédia e a Vida), as mesmas sonoridades metálicas e intelectuais de Vivaldi conferiam, desta vez, um tom de suprema leveza a uma história em que a crueldade combate a ironia. Lembremo-nos que Renoir já baseara nos clássicos o acompanhamento da sua «Règle du Jeu» (A Regra do Jogo) e que, ali também, o êxito foi total. Encontramo-nos perante a aplicação dos princípios psicológicos que eu já defini a propósito das metáforas: imagem e música influenciam-se mutuamente de maneira, *a priori,* muito difícil de definir, colorindo-se de uma tonalidade particular que nasce da sua justaposição, o que explica o facto de as partituras de Vivaldi poderem adquirir tons diferentes. Do mesmo modo, a «Quarta Sinfonia» de Brahms («Las Hurdes») e a «Sétima Sinfonia» de Bruckner («Senso» – Sentimento) acrescentam um tom trágico próprio à grandeza das imagens, enquanto as partituras de Mendelssohn, de Wagner e de Schubert, confrontadas num contraste simbólico, na terrível sátira de «L'Âge d'Or», à violência corrosiva das imagens, acrescentam a grandiloquência de uma pompa tornada inútil. Mas parece que o privilégio da «disponibilidade» absoluta está reservado à música clássica porque é muito pouco lírica, pouco marcada por uma tonalidade exacta ou carregada, pouco «comprometida», diria eu, na expressão dos sentimentos e dotada, por este facto, de uma qualidade eminentemente desejável no cinema: a discrição dramática e a neutralidade afectiva[95].

A utilização do *jazz,* muito em moda já há alguns anos e transformada rapidamente num lugar comum, vem juntar-se à utilização da música clássica na medida em que reencontra a austeridade e objectividade de um Bach. Estou a falar do estilo *cool* criado pelos compositores modernos, pois o *hot* está demasiado cheio de cor e de afectividade para poder desempenhar o mesmo papel. Não esqueçamos, todavia, que é a Jean Painlevé que devemos, segundo parece, atribuir o mérito de ter sido o primeiro a compreender a força evocativa do jazz. Nos seus documentá-

[95] «O meu desejo de utilizar música já existente e denominada clássica, como música de filme, manifestou-se em mim, creio, por duas razões. Em primeiro lugar, por um certo receio que tenho da sentimentalidade. Sinto um pouco de medo, e é evidente que os músicos clássicos nos dão um exemplo de pudor na expressão que me ajuda enormemente...» (Jean Renoir, *Cinéma 55,* n.º 2, p. 34).

rios «Le Vampire» e «Assassins d'Eau Douce», utilizou discos de Duke Ellington para criar um contraponto espantoso e enérgico à violência das imagens.

Após as primeiras experiências com as partituras de Shorty Rogers em «The Wild One» (O Selvagem) e «The Man with the Golden Arm» (O Homem com o Braço de Ouro) nos Estados Unidos, foi, quase simultaneamente, a Roger Vadim («Sait-on Jamais» – Uma Aventura em Veneza) e a Louis Malle («Ascenseur pour l'Échafaud» – Fim de Semana no Ascensor) que ficámos a dever a utilização racional e inteligente do jazz moderno como contraponto constante duma acção visual. As improvisações de John Lewis e do seu Modern Jazz Quartet para «Sait-on Jamais», de Miles Davis para «Ascenseur por l'Échafaud», e depois de Art Blakey e dos seus Jazz Messengers para «Les Liaisons Dangereuses» (Ligações Perigosas) e de Martial Solal para «À Bout de Souffle» (O Acossado) conferiram ao jazz os seus títulos de nobreza em matéria de acompanhamento musical de filmes.

O recurso aos clássicos e ao jazz provém daquilo a que chamei *música ambiente,* que não se limita, no entanto e evidentemente, a estes dois aspectos. Assim utilizada, a música limita-se a criar uma espécie de ambiência sonora, de atmosfera afectiva, intervindo como *contraponto* livre e independente da tonalidade psicológica e moral (angústia, violência, aborrecimento, esperança, exaltação, etc.) do filme, encarado na sua *totalidade* e não em cada uma das suas peripécias.

A admirável partitura de Hanns Eisler para «Zuyderzee» parece constituir o primeiro e brilhante êxito neste domínio. Agindo principalmente através do seu valor rítmico, ela decupla o dinamismo da montagem e exalta o trabalho humano até à epopeia[96]. Quase no mesmo momento, Maurice Jaubert escrevia a maravilhosa partitura de «L'Atalante» (A Atalante), com a qual contribuiu para dar às imagens de Jean Vigo a sua inesquecível dimensão poética e insólita – antes de as ilustrar novamente em «Quai des Brumes» e «Le Jour se Lève» (Foi uma Mulher que o Perdeu). A música de Prokofiev para «Alexander Nevsky» (Alexander Nevsky) marca também uma etapa importante, como já defini. É necessário citar igualmente algumas partituras notáveis que tiveram

[96] A partitura de Kurt Weill para «L'Opéra de Quat'Sous» de Brecht, de novo utilizada na versão cinematográfica abriu o caminho.

grande importância na época em que surgiram: as de Jean Grémillon (compositor e realizador simultaneamente) para «Le Six Juin à l'Aube», de Jean-Jacques Grunenwald para «Le Journal d'un Curé de Campagne» (Diário de um Pároco de Aldeia), de Nino Rota para «I Vitelloni» (Os Inúteis), de Alain Romans para «Les Vacances de Mr. Hulot» (As Férias do Sr. Hulot), de Jean Wiener para «Touchez pas au Grisbi» (O Último Golpe). Hanns Eisler fez mais recentemente uma reaparição sensacional nos ecrãs com a partitura de «Nuit et Brouillard» (Noite e Nevoeiro): o carácter ao mesmo tempo alegre e glacial da sua música aviva, até tornar fisicamente dolorosa, a atrocidade das imagens.

Mas a maior revelação-revolução neste campo deve-se ao compositor italiano Giovanni Fusco, autor das partituras de quase todos os filmes de Antonioni e também de «Hiroshima Mon Amour» (Hiroxima Meu Amor).

Giovanni Fusco recusa sistematicamente qualquer aspecto de missão e de compromisso dramatizante da música. Ele só a faz intervir nos momentos mais importantes do filme (momentos esses que não coincidem sempre com os momentos cruciais da acção aparente, mas que são os mais decisivos na evolução psicológica das personagens) como uma espécie de fundo sonoro muito limitado na sua duração[97], muito apagado relativamente ao volume, recusando a facilidade melódica e absolutamente neutro sobre o plano sentimental. O seu papel é apenas, ao que parece, o de dilatar o complexo espaço-duração e de acrescentar à imagem um elemento de ordem sensorial[98], mas que se liga mais ao intelecto do que à afectividade.

A partitura intervém geralmente sob a forma de um *solo* instrumental (piano, saxofone) e é de uma extrema discrição. A sua recusa de qualquer paráfrase servil da acção corresponde a uma vontade de *desdramatização* da

[97] Nos filmes de Antonioni, o acompanhamento musical não dura mais de dez a quinze minutos.

[98] Na medida em que a *estética,* como vimos, depende da *sensação.* De resto, as relações muito profundas que unem a música e o cinema têm sido afirmadas por todos os estetas. «O cinema» escreveu Roland Manuel a propósito de Jean Grémillon «é o local de encontro da plástica no sentido estrito e da música no sentido lato.» E ainda: «A música, sendo uma linguagem, fala apenas a sua linguagem própria.»

Assinalemos aqui os efeitos líricos produzidos pelas canções (quando são de grande qualidade: as de Brecht e Kurt Weill em «Die Dreigroschenoper» – A Ópera de Quatro Vinténs, ou de Jacques Prévert e Joseph Kosma em «Aubervilliers» – «Aubervilliers»); pelos coros («Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky, o fim de «Remorques» – «Reboques» ou de «Sorok Pervyi» – O Quadragésimo-Primeiro) ou por versos, recitados num ritmo rápido e sacudido que os aparenta a uma melodia («Night Mail»).

música de filme[99]: ela actua como totalidade afectiva numa espécie de situação auxiliar que se dirige principalmente ao subconsciente.

Em «Hiroshima Mon Amour» (Hiroxima Meu Amor), a música ocupa um lugar quantitativamente mais importante, mas desempenha um papel análogo, intervindo, essencialmente, com a sua beleza pura. Poder-se-ia dizer que, recusando seguir os meandros da acção e sublinhando a sua tonalidade sentimental, mantém a distância em relação ao realismo natural da imagem, do mesmo modo que os diálogos líricos de Marguerite Duras se distanciam em relação ao realismo obrigatório das palavras habituais. Existe aí, sem dúvida, por parte do realizador, a vontade de deixar a cada um destes três elementos essenciais do filme a sua autonomia própria e a sua eficácia específica: daí, talvez, a excepcional força encantatória do filme[100]. Para alguns dos seus próprios filmes («India Song» – Índia Song), «Son Nom de Venise dans Calcutta Désert», etc., Marguerite Duras encontrou em Carlos d'Alessio um compositor cuja música requintada e calorosa contribui muito para a sua *música* pessoal.

As mesmas observações parecem ser válidas para a música de certos filmes japoneses, embora o nosso desconhecimento da música oriental e do cinema japonês não nos permita defender uma originalidade ou uma anterioridade indiscutíveis. De qualquer forma, a partitura de Fumio Hayasaka para «Ugetsu Monogatari» (Os Contos da Lua Vaga), por exemplo, encontra-se muito próxima, pela sua concepção, da música de Fusco[101].

O PONTO DE ESCUTA

A representação da percepção do som pelas personagens é a função do que chamamos o *ponto de escuta* (por analogia com o *ponto de vista*). Em princípio, em nome do realismo da representação audiovisual, existe coincidência

[99] Tal como a música de Debussy se desdramatiza em relação à de Wagner.

[100] C.f. Henri Colpi, *La Musique d'Hiroshima*, em *Cahiers du Cinéma*, n.º 103, Janeiro de 1960.

[101] Desde os anos 30 (os filmes de Mizoguchi fazem lei), o cinema japonês parece ter praticado uma concepção muito «moderna» da música de filme (partitura pouco abundante e não parafraseando a acção visual).

entre o ponto de escuta e o ponto de vista, não só para as personagens como para o espectador. Mas pode acontecer que este ouça o som através do ponto de escuta de uma personagem, quer de forma subjectiva (no exemplo citado de «Brief Encounter» – Breve Encontro), quer de forma objectiva (no exemplo de «La Bête Humaine» – A Fera Humana) ou pode ainda acontecer ser-lhe apresentado de um ponto de escuta surdo (as terceiras pessoas não ouvem as palavras do fantasma em «The Ghost and Mrs. Muir» – O Fantasma Apaixonado). Pode ainda acontecer que o espectador ouça os sons antes das personagens (o clarim da cavalaria salvadora nos *westerns,* por exemplo), como se ele devesse saber a razão pela qual a imagem lhe mostra essas personagens a prestar subitamente atenção ao som e a exprimir os seus sentimentos, o que constitui uma das convenções de percepção ingénuas às quais os cineastas se julgam obrigados.

Na realidade, é quase sempre a partir da imagem que o som adquire o seu valor dramático, através da representação dos seus efeitos no rosto ou no comportamento das personagens que o ouvem. É o que Michel Chion sublinha, com razão, ao escrever que «somos levados a considerar que o som é mais «autónomo» quando fica fora de campo» e que, pelo contrário, «é a imagem que lhe confere ou retira, a seu belo prazer, o impacto[102]». Mas se o som aparece muitas vezes como o parente pobre da imagem, não é apenas por esta razão, mas também porque, relativamente ao realismo natural da imagem, ele exibe muitas vezes o seu irrealismo, o qual é caricaturalmente sublinhado pelas técnicas de pós-sincronização e de dobragem, que levam muitas vezes a atribuir a um actor uma voz que não é a sua (sabe-se que Renoir considerava a dobragem «uma monstruosidade, como uma espécie de desafio às leis humanas e divinas») e a suprimir a perspectiva sonora original. Daí a necessidade manifestada pelo *cinema directo* de restituir a verdade do espaço sonoro, em concordância com a do espaço visual, pela coincidência exacta entre o ponto de escuta e o ponto de vista do espectador.

[102] *Le Son au Cinéma,* p. 56.

8. A MONTAGEM

Com o estudo da montagem atingimos o cerne deste trabalho. É certo, efectivamente, que a montagem constitui o elemento mais específico da linguagem fílmica e que uma definição de cinema não pode deixar de conter a palavra «montagem». Digamos desde já que *a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração.*

Antes de prosseguir, gostaria de estabelecer uma distinção importante que, além do seu interesse estético, teria a vantagem de me permitir estabelecer um resumo histórico. Trata-se de distinguir a *montagem narrativa* da *montagem expressiva.* Chamo montagem narrativa ao aspecto mais simples e imediato da montagem, aquele que consiste em ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica - tendo em vista contar uma história - vários planos, cada um dos quais significa um conteúdo de acontecimentos, contribuindo para fazer avançar a acção sob o ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da acção segundo uma relação de causalidade) e sob o ponto de vista psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar, há a montagem expressiva, estabelecida sobre as justaposições de planos e tendo por finalidade produzir um efeito directo e exacto através do choque de duas imagens. Neste caso, a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para constituir um fim. Longe de ter por finalidade ideal o apagar-se perante a continuidade, facilitando ao máximo as ligações flexíveis de um plano ao outro, tende, pelo contrário, a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo

realizador e traduzida pela confrontação de planos. O tipo mais célebre de montagem expressiva é a montagem de atracções, cujo mecanismo já estudámos no capítulo das metáforas, mas sobre o qual voltarei a falar.

A montagem narrativa pode ser reduzida a um mínimo estrito. Assim, em «The Rope» (A Corda), Hitchcock leva a simplificação da montagem a um ponto inultrapassável, visto que o filme comporta apenas *um único plano por bobina* e até, do ponto de vista do espectador, um único plano para todo o filme, pois as ligações das bobinas são praticamente invisíveis e processam-se sobre um fundo obscuro (as costas de uma personagem, um cofre, uma parede). Um filme «normal» comporta cerca de quinhentos a setecentos planos. Um filme como «Antoine et Antoinette» (O Tónio e a Toninhas), com os seus mil duzentos e cinquenta planos, constitui uma excepção bastante notável, ao passo que, no caso oposto, «I Vitelloni» (Os Inúteis) ou «Les Vacances de Mr. Hulot» (As Férias do Sr. Hulot) se caracterizam pela lentidão (intencional) do seu ritmo, não contando mais de quatrocentos planos aproximadamente. «Ossessione» e «La Règle du Jeu» (A Regra do Jogo), para uma duração de duas horas e um quarto e duas horas, respectivamente, contam menos de trezentos e cinquenta planos[103].

No fim do período do mudo e no início do sonoro, a exaltação da montagem expressiva atingiu, por vezes, o delírio. Filmes como «Vostaniye Rybakov» («A Revolta dos Pescadores») e «Oblomok Imperii» («Fragmento de um Império»), contam sem dúvida mais de dois mil planos, e «Deserter» («Desertor») conta três mil, se acreditarmos em Jay Leyda. Estes filmes são típicos da grande época da *montagem impressionista:* o realizador procura tornar sensível ao espectador impressões penetrantes, recorrendo à montagem ultra rápida. Hoje,

[103] A evolução recente de um certo cinema *de autor* caracteriza-se pelo recurso sistemático ao plano-sequência, frequentemente ligado à grande extensão do filme: citarei «Souvenirs d'en France» (André Téchiné), «Jeanne Dielman» (Chantal Akerman), «Im Lauf der Zeit» (Ao Correr do Tempo) (Wim Wenders). Esta evolução foi preparada pelas investigações de alguns grandes mestres do *underground,* em especial Andy Warhol e Michael Snow, que realizam, desde há uma dezena de anos, filmes frequentemente extremamente longos (até seis ou oito horas, no caso do primeiro) e compostos por um pequeno número de planos (por vezes apenas um) e sempre planos fixos.

esse tipo de montagem desapareceu quase por completo, visto que estava estreitamente ligado à estética do mudo[104].

Na maior parte dos casos, uma montagem *normal* pode ser considerada essencialmente como *narrativa.* Pelo contrário, uma montagem muito rápida ou muito lenta é mais uma montagem expressiva, porque o ritmo da montagem desempenha então um papel directamente psicológico, como adiante se verá. Mas torna-se evidente que não existe uma ruptura nítida entre os dois tipos de montagem. Existem ainda efeitos de montagem que são narrativos e que, no entanto, possuem já um valor expressivo: é o caso de muitos exemplos que foram citados no capítulo sobre as ligações e as metáforas. Será portanto a *montagem narrativa,* quero dizer, a montagem encarada ao nível do filme no seu conjunto (ou as suas sequências) que constituirá o objecto do presente capítulo.

Torna-se indispensável proceder a um breve resumo histórico do aparecimento e da evolução da montagem. Estudei anteriormente as etapas da libertação da câmara. Ora, a invenção e os progressos da montagem estão-lhe directamente ligados. Méliès, paralisado pela imobilidade da sua câmara, não compreendeu a natureza da montagem e nem sequer suspeitou das suas possibilidades. Ainda em 1904, em «Voyage à Travers l'Impossible» (A Viagem através do Impossível), comete erros graves de montagem imputáveis à sua óptica teatral. «Mostra em primeiro lugar os viajantes no interior da carruagem. O comboio pára, a carruagem esvazia-se completamente. Na cena seguinte, no cais da estação, a multidão espera o comboio. Chega o comboio, pára e os viajantes da cena precedente saem dele[105].» Aqui também o progresso decisivo foi atingido por George Albert Smith: nos filmes realizados em 1900 («Grandma's Reading Glass», «As Seen Through a Telescope») intercala, como já vimos, um grande plano numa série de planos tradicionais médios ou gerais. Estamos perante uma montagem no sentido próprio do termo, graças à mudança de

[104] Talvez seja conveniente notar que nem todos os filmes desta época se sacrificavam à estética da montagem. Com o movimento da vanguarda francesa, o cinema soviético foi praticamente o único a levar a montagem ao paroxismo. Nem o cinema alemão, sueco ou americano se adaptaram a este estilo.

[105] Sadoul, *Le Cinéma,* p. 148.

ponto de vista. No mesmo ano, um compatriota de Smith, James Williamson, filma «Attack on a China Mission», o primeiro exemplo de uma narrativa especificamente cinematográfica. É, conforme escreve Sadoul, «incomparavelmente mais evoluído do que qualquer filme americano ou francês desta época. A acção transporta-se com facilidade de um lugar para o outro. [...] A heroína em perigo corre para a varanda para agitar o lenço e, imediatamente, somos transportados para o exterior da missão, para uma planície onde galopa o belo oficial que voa em seu socorro. [...] Williamson usava um processo que não é concebível em teatro e descobria um dos grandes recursos do cinema: o alternar de acções que se desenrolam simultaneamente em dois lugares distantes[106].» Assim realizava-se um progresso decisivo: a possibilidade de incluir numa obra uma *narrativa* baseada numa continuidade temporal em espaços diferentes, mas contíguos.

É ainda a Williamson, que com Smith é o principal representante daquilo a que Sadoul chamou a Escola de Brighton, que se deve a primeira realização válida do *filme de perseguição*, «Stop Thief!», que comporta uma montagem alternada entre perseguidores e perseguido. «Mas se os pioneiros de Brighton foram os primeiros a colocar as condições elementares da montagem», escreve Jean Mitry, «foi o americano Edwin Porter que lhe deu um *sentido*», em «Life of an American Fireman» (1902) e sobretudo «The Great Train Robbery» (1903) «que pode ser considerado como o primeiro filme realmente *cinematográfico*»[107] pela fluidez e coerência da narrativa. Está, desde esse momento, inventado o essencial do cinema, a *montagem narrativa* que se opõe radicalmente ao corte da narrativa em cenas análogas aos quadros de teatro.

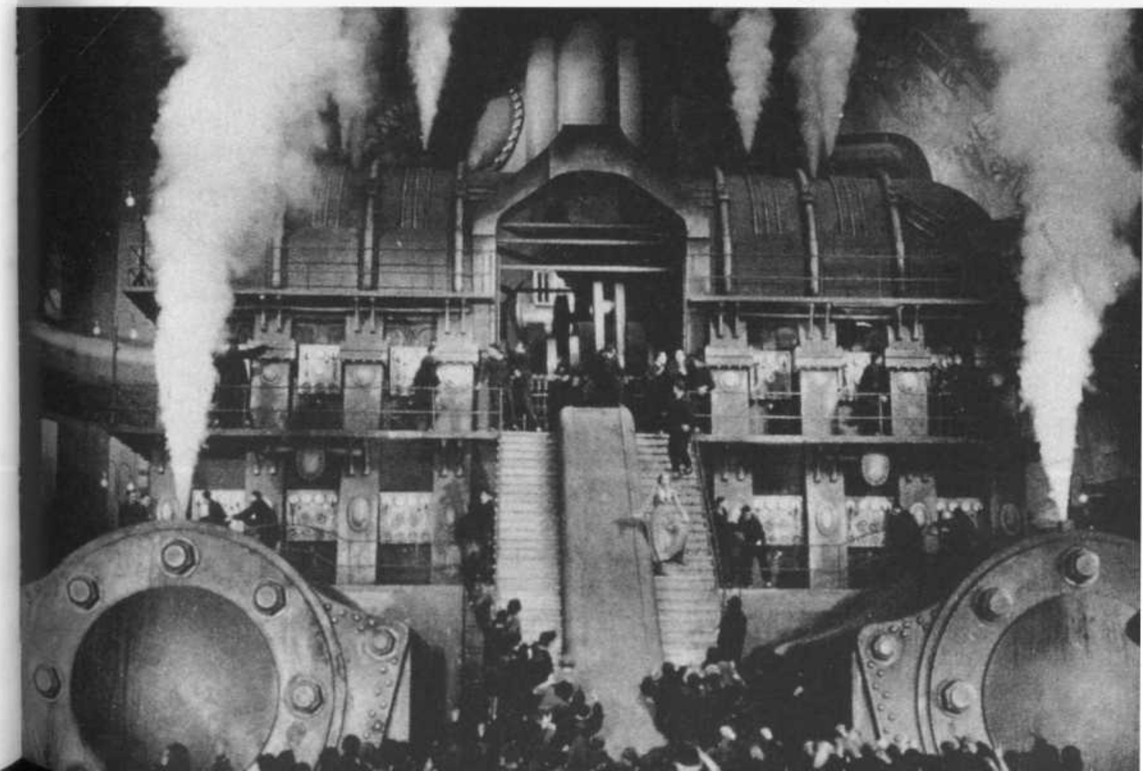
Mas foi Griffith quem fez a linguagem fílmica dar um passo em frente decisivo. Desde 1911, em «The Lonedale Operator» e depois em «The Musketeers of Pig Alley», que ele pratica com mestria a montagem alternada e utiliza todo o género de planos, incluindo os grandes planos de objectos *(inserts)* e primeiros planos de rostos. «Se ele não foi o inventor nem da montagem nem do grande

[106] *Esthétique et psychologie du cinéma,* vol. I, pp. 274-275.
[107] *Histoire Générale du Cinéma,* tomo II, p. 172.



▲ «Intolerance» (Intolerância, David W. Griffith, 1916)

▼ «Metropolis» (Metrópolis, Fritz Lang, 1926)





▲ «Sylvester» (A Noite de São Silvestre, Lupu Pick, 1923) ▼ «Des Kabinett des Doktor Caligari» (O Gabinete do Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920)



plano [...] pelo menos foi ele o primeiro a saber organizá-los e a fazer deles um «meio de expressão», sublinha Mitry. E Sadoul demonstra-o ao analisar «Enoch Arden» onde, escreve ele, Griffith «desenvolve plenamente pela primeira vez os meios expressivos do seu estilo.»

A perseguição já não tinha o mínimo papel neste filme, mas o seu autor conservava nele um processo nascido da perseguição: a justaposição de cenas curtas representadas em locais diferentes. A ligação entre essas cenas já não era constituída pela sua sucessão simultânea no tempo, nem pela deslocação do herói no espaço, mas por uma comunidade de pensamento, de acção dramática. Assim, via-se Enoch Arden na sua ilha deserta e a sua noiva Annie Lee, que o esperava, alternarem no ecrã, em grande plano, numa montagem rápida que traduzia a angústia da separação para esses dois seres que se amam.[108]»

Deste modo, realiza-se o segundo progresso decisivo: a descoberta da *montagem expressiva,* que comporta aqui a utilização de dois tipos de montagem a que eu chamo *montagem alternada* (baseada na simultaneidade temporal de duas acções) e *montagem paralela* (baseada numa aproximação simbólica) e da qual se encontra outro exemplo na célebre «The Avenging Conscience» do mesmo Griffith, onde se alternam os planos da rapariga que chora a partida do rapaz que ama e do velho que, em simultâneo, lamenta a juventude perdida. Esta montagem expressiva, em que a sucessão de planos já não é apenas ditada pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de provocar no espectador um choque psicológico, vai ser levada ao apogeu pelos soviéticos, que lhe conferem a forma do terceiro progresso decisivo, a *montagem intelectual* ou ideológica.

O principal teórico-prático deste tipo de montagem é Eisenstein, que aplica ao cinema (em «Stachka» – «Greve») a noção de *atracção,* que foi beber ao seu mestre Meyerhold e que pôs em prática nos seus espectáculos de *agit-prop* para o Prolekult, comparando-a ao estilo do caricaturista George Grosz e às fotomontagens de Rodtchenko. Ele define-a da seguinte maneira: «Todo o momento agressivo – isto é, qualquer elemento teatral exerce sobre o espectador uma pressão sensorial ou psicológica [...] de forma a produzir esta ou aquela emoção

---

[108] *Op. cit.,* pp. 555-556.

de choque.» A *montagem das atracções,* escreveu ele, vai buscar o nome a duas palavras «das quais uma vem da indústria» («reunião de peças de máquina») e «a outra do *music-hall*» («entrada de palhaços excêntricos») e a sua finalidade é «uma encenação activa», em vez do «reflexo estático de um acontecimento», e a «orientação do espectador para o sentido desejado através de uma série de pressões calculadas com base no seu aspecto psíquico». Mais tarde, a sua prática evoluiu para a noção mais lata daquilo a que se pode chamar *montagem reflexa* e ele irá escrever em 1945: «Se nessa época eu tivesse conhecido melhor Pavlov, ter-lhe-ia chamado *teoria dos excitantes estéticos*[109]. «O exemplo mais impressionante de montagem das atracções é a famosa sequência de «Stachka», que justapõe o massacre dos operários pelo exército e uma cena de degolação de um animal no matadouro e encontram-se em «Oktiabr» (Outubro) e «Staroye i Novoye» (A Linha Geral) (mas não em «Potemkine») exemplos de *montagem reflexa*, vindo mais tarde esta noção a ser enriquecida pelo aparecimento do sonoro, dos conceitos de *contraponto audiovisual* e de *montagem vertical.*

Podemos parar aqui este resumo histórico da montagem. Tudo estava dito desde 1925. Precisemos, no entanto, que o frenesi da montagem chamada «impressionista» (por analogia com a técnica de fragmentação de manchas coloridas utilizada pelos pintores que ficaram conhecidos com aquele nome, mas mais ainda por analogia com a música, que visa produzir uma impressão sensorial viva) do fim do período mudo se explica pelas razões que acima referi a propósito dos fenómenos sonoros. Essa estética de montagem possui duas razões profundas: a vontade de explorar ao máximo a montagem rápida, que é a grande descoberta dos anos 20 e, em segundo lugar, a necessidade em que a imagem se encontrava, como se viu, de compensar a ausência da banda sonora e do registo de som extremamente rico que surgiriam alguns anos mais tarde. A prova é que o cinema contemporâneo viu desaparecer, por assim dizer completamente, esse género de montagem que apenas subsiste ao nível de ligações e transições e em certos processos de elipse.

[109] *Réflexions d'un Cinéaste,* p. 16 – *Le Film: sa Forme, son Sens,* pp. 15-17 – *Au-delà des Étoiles.* pp. 127-130.

Mas o que é a montagem? A que necessidade responde? «A montagem por planos sucessivos», escreve J.-P. Chartier, «corresponde à percepção corrente por movimentos sucessivos de atenção. Assim como temos a impressão de desfrutarmos continuamente de uma visão global daquilo que se oferece ao nosso olhar, porque o espírito constrói essa visão com os dados sucessivos da nossa vista, também numa montagem bem construída a sucessão dos planos passa despercebida, porque corresponde aos movimentos normais da atenção e porque constrói para o espectador uma representação de conjunto que lhe dá a ilusão da percepção real[110].» Esta descrição exacta leva-me a tentar definir o mecanismo psicológico sobre o qual se funda a montagem.

FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS DA MONTAGEM

Como se justifica, da maneira mais imediata e mais geral, a passagem de um plano para outro, sem tratar por enquanto dos diversos tipos de relações que serão mais adiante discriminados, na parte referente aos planos?

É possível admitir que a sucessão dos planos de um filme é baseada no *olhar* ou no *pensamento* (numa palavra, na *tensão mental,* pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora do pensamento) das personagens ou do espectador.

Considerando uma personagem que aparece num plano, o plano seguinte poderá mostrar-nos:

1 – aquilo que ela vê realmente no momento presente.

2 – aquilo em que ela pensa, aquilo que faz surgir da imaginação ou da sua memória (por exemplo: os enforcados que aparecem em fusão-encadeado, imagem premonitória do destino que aguarda os marinheiros se se amotinarem, em «Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine; a imagem do soldado alemão morto, em «Hiroshima Mon Amour» – Hiroxima Meu Amor).

3 – aquilo que ela procura ver, aquilo para que ela tende mentalmente (o desconhecido que sobe a escada e que os amantes temem que seja o marido, em «La Bête Humaine» – A Fera Humana).

[110] *Bulletin de l'IDHEC,* n.º 3, Julho 1946.

4 – qualquer coisa ou alguém, que está fora do seu campo de visão, da sua consciência e da sua memória, mas que lhe diz respeito por qualquer razão (os perseguidores dos ladrões, que se aproximam deles sem serem vistos, em «The Great Train Robbery».)

Nos casos 1 e 2, a ligação entre os planos é justificada ao nível da própria personagem; nos casos 3 e 4, é por intermédio do espectador que essa ligação se faz. Mas o que é que autoriza, perguntar-se-á, a estabelecer um tal paralelo entre a consciência do espectador e a da personagem? É que uma e outra são assimiláveis em virtude da identificação perceptiva do espectador com a personagem, fenómeno fundamental do cinema[111].

A tensão psicológica, definindo aquilo que se poderá designar por o *dinamismo mental* como factor de ligação entre os planos, evidencia uma noção complementar, a de *dinamismo visual,* compreendida igualmente como factor de ligação. Trata-se de todas as conjunções[112] fundadas directamente sobre a continuidade do movimento interno da imagem; mas verifica-se perfeitamente que o movimento visual não é mais do que uma forma exteriorizada e realizada da tensão mental e obedece ao mesmo determinismo.

Assim, quer seja a ligação fundada sobre o dinamismo mental (tensão psicológica) ou visual (movimento), a montagem repousa no facto de que cada plano deve *preparar, suscitar, condicionar* o plano seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (interrogação do olhar, por exemplo) ou a execução de um acto (esboço de um gesto ou de um movimento, por exemplo) e que o plano seguinte satisfará.

[111] De resto não é necessário recorrer a esta explicação psicológica se pensarmos que a obra não existe, no que respeita à sua totalidade expressiva, senão na consciência do espectador. Um filme nada mais é do que uma continuidade de fragmentos de realidade cuja ligação dramática e unidade significante são a obra daquele que a apreende.

Encontrar-se-á mais longe (Cf. página 284) a análise de um audacioso efeito de montagem utilizado por René Clément numa primeira versão de «Le Château de Verre»: a introdução brutal, no presente dos dois amantes, de um plano futuro mostrando a jovem morta num acidente de avião (acidente que devia efectivamente acontecer depois). Ora o efeito era incompreensível porque não havia qualquer ligação mental possível entre os planos, nem na consciência das personagens nem na do espectador, mas apenas na do cineasta.

[112] Conjunção, equivalente português de *raccord,* ligação de um plano ao plano seguinte, sem quebrar a continuidade lógica da narrativa. Na gíria portuguesa, continuidade. *(Nota dos tradutores.)*

A montagem (quer dizer, no fim de contas, a progressão dramática do filme) obedece muito exactamente a uma lei de tipo dialéctico: cada plano deve comportar um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra a sua resposta no plano seguinte. A tensão psicológica (*atenção* ou *interrogação*) criada no espectador deve ser satisfeita depois pela sequência de planos. A narrativa fílmica aparece portanto como uma sequência de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam num perpétuo ultrapassar dialéctico[113].

DEFINIÇÕES E REGRAS

O PLANO. Tecnicamente falando, em primeiro lugar, ele é, do ponto de vista das filmagens, o fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmara começa a trabalhar e aquele em que pára. Do ponto de vista do montador, é o pedaço de filme que fica entre duas tesouradas, depois entre duas *colagens;* do ponto de vista do espectador, finalmente (o único que nos interessa aqui), é o pedaço de filme entre duas conjunções.

Uma definição psicológica e estética do plano é muito mais delicada, mas resulta directamente daquilo que acaba de ser dito sobre a montagem: digamos que *o plano é uma totalidade dinâmica em devir* que nela contém a sua negação e a sua ultrapassagem dialécticas, quer dizer que, incluindo uma falta, um apelo, uma tensão estética ou dramática, suscita o plano seguinte que o completará, integrando-o visual e psicologicamente.

[113] Todas as conjunções elementares de planos numa mesma cena explicam-se sem dificuldade por esta lei da tensão mental. De uma cena ou de uma sequência para outra a ligação pode ser de ordem infinitamente mais complexa (como se viu no capítulo sobre as ligações), mas se admitimos que qualquer ligação repousa numa relação lógica, ver-se-á que a sucessão das partes de um filme é comandada pelas interrogações do espectador acerca do desenrolar da história e que a construção do filme deve responder claramente a estas interrogações sob pena de ficar incompreensível.

CENA E SEQUÊNCIA. A cena é mais particularmente determinada pela unidade de tempo e de lugar. Falar-se-á, por exemplo, da *cena* que mostra a carne podre de «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine) (notar a analogia com uma cena ou um quadro numa peça teatral). Pelo contrário, a sequência é uma noção especificamente cinematográfica: é uma *série* de planos e o que a caracteriza é principalmente a unidade de acção (por exemplo: a sequência do fuzilamento, na escadaria, no mesmo filme) e a unidade orgânica, isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem[114].

A fim de criar uma impressão de continuidade destinada a mascarar a fragmentação criada pela divisão em cenas e em sequências (principalmente pelos fundidos a negro), admite-se que é indispensável que cada cena ou sequência se inicie sobre uma actividade já em realização e termine sobre uma actividade que prossegue, para sugerir que a acção continua, mesmo se a câmara a abandona. Deste modo, começar-se-á e acabar-se-á sempre uma cena de baile com uma dança em curso. Orson Welles recorreu muitas vezes a imagens-choque para abrir as suas sequências, como se verifica nos primeiros planos da banda de actualidades, do cantor negro e do papagaio a gritar em «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés). Do mesmo modo, os fins de sequência indicarão que a acção continua. Em «The Magnificent Ambersons» (O Quarto Mandamento), a longa conversa entre Lucy e George, na noite em que se conhecem, fecha-se quando iniciam uma dança ao som de uma ária particularmente dinâmica.

Tal como a composição da imagem não deve deixar supor que o universo exterior teria deixado de existir, também as cenas e sequências devem aparecer como fragmentos da continuidade causal, temporariamente trazidos para a luz do dia.

Por fim, se se admite que as sequências (e os próprios filmes) devem abrir-se e fechar-se com planos gerais, há cada vez mais excepções em que se inicia um filme com um grande plano, tendo como finalidade mergulhar o espectador

[114] «Uma sequência define-se especificamente pela organização rítmica do material filmado, enquanto um episódio ou uma parte são os elementos que compõem um drama, do mesmo modo que uma peça de teatro é composta por cenas e actos.» (Serguei Yutkevitch.)

directamente no drama da personagem através do seu rosto, onde se lê, por exemplo, uma curiosidade devoradora («Fröken Julie» – Vertigem) ou um embrutecimento iluminado («La Jeune Folle»). Os grandes planos finais visam manter o espectador na plenitude do encanto dramático, mesmo depois do final da história: o grande plano de Gino, após a morte trágica daquela que amava («Ossessione»), ou o rosto da vedeta enlouquecida pelo ruir dos seus sonhos («Sunset Boulevard» – O Crepúsculo dos Deuses).

Não é inútil lembrar brevemente alguns princípios de montagem que possuem incidências plásticas e expressivas. Entre dois planos deve existir, em primeiro lugar, *continuidade de conteúdo material,* isto é, presença num e noutro de um elemento idêntico que permitirá a identificação rápida do plano e da sua situação. Por exemplo: mostrar-se-á, primeiramente, uma vista geral de Paris, com a Torre Eiffel; depois ver-se-á um indivíduo diante de uma das bases da torre. É igualmente indispensável assegurar uma *continuidade de conteúdo dinâmico.* Se se mostrar primeiro um indivíduo andando à direita, é necessário evitar fazê-lo andar em sentido inverso no plano seguinte, sob pena de fazer acreditar ao espectador que o indivíduo está a andar para trás[115]. Eventualmente, deverá existir também uma *continuidade de conteúdo estrutural,* isto é, uma composição idêntica ou semelhante, de maneira a assegurar uma ligação visual: a mesma rua, filmada primeiro através de uma janela do lado direito e, seguidamente, de um janela do lado esquerdo, parecerá diferente. Este princípio comanda particularmente a regra denominada «regra dos cento e oitenta graus» no campo-contracampo. Ao passar do *campo* ao *contracampo,* a câmara não deve ultrapassar o plano definido pelas duas personagens, a fim de não criar a impressão de que ambos saltitam alternadamente de um canto para o outro do ecrã, permutando os seus respectivos lugares. Existe geralmente

[115] «No filme americano «Battle of Russia» – A Batalha da Rússia – realizado com actualidades soviéticas, todos os planos do exército soviético foram seleccionados segundo a mesma característica: o movimento processava-se da direita, para a esquerda. Em contrapartida, os planos que representavam o exército alemão mostravam o sentido da esquerda para a direita. No momento do ponto culminante da retirada alemã, a mudança de direcção do movimento na imagem, da direita para a esquerda, sublinhava, de modo visual, a fuga dos alemães para o Oeste.» (Serguei Yutkevitch.)

um problema de *continuidade de grandeza,* isto é, o estabelecimento de uma relação entre os planos segundo a grandeza: é bom passar progressivamente do plano geral ao grande plano e vice-versa, senão o espectador corre o risco, devido à ausência de referências espaciais comuns aos dois planos, de não compreender do que se trata. Por exemplo: não se deve mostrar uma multidão, depois o grande plano de um medalhão no pescoço de uma mulher que está no meio dessa multidão, sem primeiro se estabelecer uma transição. Vários problemas se colocam também no que se refere às relações de tempo entre os planos. Mas parece que aqui a liberdade do realizador é quase total, dado o carácter de elipse permanente da linguagem fílmica. Finalmente, é necessário assegurar uma certa continuidade de comprimento: evitar-se-á justapor planos de comprimento muito diferente (salvo durante certos efeitos) para não dar a impressão de um estilo sacudido e mal ordenado.

É evidente que estas regras de princípio não são intocáveis e que se poderia citar vários exemplos onde foram transgredidas com mais ou menos felicidade. De qualquer modo, a regra essencial a respeitar na sucessão de planos é esta: diante de cada novo plano, a fim de que a narrativa seja perfeitamente clara, o espectador deve aperceber-se imediatamente do que se trata (o que é implícito) e, eventualmente, onde e quando se passa (em relação ao que o precede). Há, no entanto, casos em que a definição das coordenadas espaciais e temporais não se torna necessária: quando a sequência dos planos não constitui uma narrativa, mas apenas uma enumeração. Poder-se-ão mostrar, sem outras precauções, aspectos diversos de um mesmo objecto ou edifício conhecido (planos da estrutura da Torre Eiffel – «La Tour») ou de um conjunto não estruturado (diversos aspectos de uma floresta – «L'Enfant Sauvage» – O Menino Selvagem.)

Lemos mais acima a justificação que J.-P. Chartier dá da montagem. Ela corresponde, afirma, «à nossa percepção corrente através de momentos de atenção sucessivos». Esta explicação é justa mas insuficiente, parece-me, porque na vida real nunca apercebemos do mundo senão aquilo que está ao nosso alcance, tendo geralmente dele uma visão bastante parcial e estreita, enquanto que, pelo contrário, o realizador reconstrói a realidade para dela nos dar a melhor e a mais completa visão possível. O cinema dá-nos da batalha de Austerlitz uma ideia sem dúvida mais exacta e precisa do que aquela que tiveram as próprias testemunhas.

Devemos sublinhar aqui a importância da noção de *planificação,* que é complementar da de *montagem,* sendo a primeira o aspecto inicial e virtual da segunda. Contudo, a montagem não é simplesmente a planificação realizada. Sem dúvida que a montagem narrativa não é sensivelmente diferente da planificação tal como se apresenta no *guião técnico* (livro copiografado que contém todas as indicações de realização elaboradas). Pelo contrário, os efeitos de montagem expressiva têm, em geral, poucas relações com a planificação. É necessário insistir no facto de que a montagem é dialecticamente uma coisa diferente da planificação.

A planificação-montagem (se assimilarmos, por comodidade, as duas noções) é justificada no seu princípio pelo facto de que o cinema é uma arte, quer dizer, uma *escolha* e *ordenação,* como qualquer obra de criação. O realizador escolhe elementos visuais significantes, cuja continuidade constituirá a história e o filme, como já vimos a propósito das elipses.

Mas a planificação-montagem não se limita sempre a pôr em evidência uma sequência de acontecimentos ligados pela lógica e pela cronologia. Se assim fosse, não passaria de uma operação técnica comandada pela necessidade de clareza. De facto, a planificação-montagem tem funções muito mais vastas e profundas.

FUNÇÕES CRIADORAS DA MONTAGEM

CRIAÇÃO DO MOVIMENTO. Recordemos que a montagem cria movimento no seu sentido mais lato, ou seja, cria animação, aparência de vida e é aí que reside, se acreditarmos na etimologia da palavra, o papel fundamental, histórica e esteticamente, do cinematógrafo: cada imagem de um filme mostra um aspecto estático dos seres e das coisas e é a sua sucessão que recria o movimento e a vida.

Encontra-se uma aplicação desse fenómeno no *filme animado* (e sabe-se que o filme animado teve uma existência anterior ao cinema propriamente dito),

assim como no registo do crescimento das plantas ou da formação dos cristais: imagens colhidas com intervalos mais ou menos regulares são seguidamente aproximadas numa nova temporalidade, consideravelmente acelerada. Outra aplicação: a animação de figuras estáticas, como os anjos a voar num fresco italiano, restituídos à vida graças a uma repetição em continuidade das suas diferentes atitudes (curta metragem de Luciano Emmer). Em «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine), há um exemplo famoso deste processo: três leões de pedra, esculpidos em atitudes diferentes (um deitado, outro ajoelhado, o terceiro levantado), quando justapostos no tempo, dão ao espectador a impressão de ver um leão adormecido que se levanta com o disparo do canhão.

Também é conhecida a célebre anedota segundo a qual Méliès, ao filmar algumas cenas na Praça da Ópera e forçado a interromper a filmagem devido a uma avaria mecânica, se apercebeu, durante a projecção, de que um autocarro se transformara de repente num carro funerário, tendo este tomado o lugar do primeiro diante da objectiva, durante a pausa da filmagem. Uma trucagem essencial do cinema fora então descoberta: a transformação instantânea por substituição. Por exemplo, em «Der Golem» (O Golem), o gigante a quem o rabino dá vida é, primeiramente, um manequim e, seguidamente (por substituição após a paragem da câmara), surge o actor Paul Wegener.

É sobre este princípio que se baseia a criação de determinados efeitos surrealistas, os quais seriam impossíveis de realizar de outro modo. Assim se conseguem os acidentes repentinos e inesperados (um olho vazado, em «Bronenosetz Potyomkin»- O Couraçado Potemkine; uma bala em pleno peito, em «Kanal» – «Canal», uma flecha que trespassa o pescoço, em «Kumonosujo» – O Trono de Sangue), realizados através da montagem, sendo o ferimento «encenado» durante uma pausa da câmara. Eis ainda outra aplicação do mesmo princípio: em «Intolerance» (Intolerância), os figurantes que vemos desequilibrarem-se e caírem do alto das muralhas de Babilónia não são (por razões fáceis de compreender) os mesmos que se vêem esmagados no fosso, vinte metros abaixo. A conjunção de dois planos separados cria a ilusão de um movimento contínuo.

CRIAÇÃO DO RITMO. Esta noção deve ser cuidadosamente diferenciada da de movimento. O movimento é animação, deslocação, aparência de continuidade temporal ou espacial no interior da imagem. Inversamente, o *ritmo* nasce da sucessão de planos segundo as suas relações de *comprimento* (que é, para o espectador, *impressão de duração*, determinada simultaneamente pelo comprimento real do plano e pelo seu conteúdo dramático mais ou menos violento) e de grandeza (que se traduz num choque psicológico tanto maior quanto o plano é mais aproximado). Desde 1925 que Léon Moussinac caracterizava excelentemente o ritmo e o seu papel: «As combinações rítmicas que resultarão da escolha e da ordem das imagens provocarão no espectador uma emoção complementar da emoção provocada pelo tema do filme... É do ritmo que a obra cinegráfica extrai a ordem e a proporção, sem as quais nunca seria uma obra de arte[116]».

O ritmo diz, portanto, respeito à distribuição métrica e plástica. Um filme onde dominam os planos curtos e os grandes planos possuirá um ritmo particular. A passagem de uma panorâmica muito rápida para um grande plano fixo («Putyovka v Zhizn» – «O Caminho da Vida») ou de um plano de cavalaria a galope para o de um rosto imóvel («Zlatye Gori» – «Montanhas Douradas») cria um efeito de ritmo muito característico e forte.

CRIAÇÃO DA IDEIA. É o papel mais importante da montagem, pelo menos quando preenche uma finalidade expressiva e não unicamente descritiva. Consiste em aproximar elementos diversos colhidos na massa real, fazendo surgir um sentido novo da sua confrontação. «Fotografar segundo um único ângulo qualquer gesto ou paisagem», escreve Pudovkin, «tal como os poderia registar um simples observador, é utilizar o cinema para criar uma imagem de ordem puramente técnica, pois não nos podemos contentar em observar passivamente a realidade. É necessário tentar ver bem as outras coisas, que não seriam perceptíveis a qualquer pessoa. É necessário não somente olhar, mas examinar, ver, conceber, apreender, compreender. E é aí que os processos da montagem contribuem para o cinema com uma ajuda eficaz... A montagem é inseparável da ideia que analisa, critica, une e generaliza... A montagem é, portanto, um novo método descoberto e cultivado pela sétima arte para deter-

[116] *Naissance du Cinéma*, pp. 76-77.

minar e evidenciar todas as ligações, exteriores ou interiores, que existem na realidade dos acontecimentos diversos[117].

E Eisenstein acrescenta: «A atitude conscientemente criadora a respeito do fenómeno a apresentar começa, portanto, no momento em que a coexistência independente dos fenómenos se desfaz e quando em seu lugar *se institui* uma correlação causal dos seus elementos, ordenada pela atitude em relação ao fenómeno, atitude ditada pelo universo mental do autor[118].

Em «Zuyderzee», Joris Ivens aproxima por várias vezes cenas de destruição de cereais (trigo incendiado e lançado ao mar), durante a crise capitalista de 1930, da imagem comovedora de uma criança de rosto emagrecido e olhos tristes. Verifica-se que a montagem desempenha aqui o seu papel essencial, colocando em relação directa dois factos cuja ligação causal poderá não se tornar evidente para o espectador mal informado. É pelo facto de se lançar o trigo ao mar que há crianças com fome, ou mais precisamente, este duplo estado de coisas é a consequência de um mesmo facto: a vontade de alguns de manterem os seus lucros. De onde resulta a evidência pela montagem da ideia que Joris Ivens procurou exprimir através do filme: o carácter escandaloso e desumano da incúria responsável, simultaneamente, pela destruição de riquezas consideráveis e pela miséria de numerosos indivíduos. Um tal exemplo prova que, quando Eisenstein se orgulhava de poder realizar *O Capital* de Marx, a ideia que ele manifestava com esta afirmação estava longe de constituir um absurdo. Prova também o papel considerável que o cinema pode desempenhar ao serviço das ideias, papel benéfico ou nefasto segundo serve a verdade ou a mentira: «O realizador», escreveu Balasz, «não faz mais do que fotografar a realidade, mas, ao fazê-lo, «recorta» nela uma dada significação. As suas fotografias são, incontestavelmente, a realidade. Mas a montagem dá-lhe um sentido... A montagem não mostra a realidade, mas a verdade – ou a mentira[119].»

[117] *Cinéma d'Aujourd'hui et de Demain*, pp. 58-59

[118] *Réflexions d'un Cinéaste*, p. 136.

[119] *Le cinéma*, p. 154. Não se deve esquecer, bem entendido, que a montagem é igualmente criadora do espaço (Cf. *Geografia criadora*, de Kulechov) e do tempo (ou melhor, da duração especificamente fílmica). Este assunto é tratado nos dois últimos capítulos desta obra.

TIPOS DE MONTAGEM

Um breve resumo histórico torna-se aqui necessário para lembrar as diversas teorias da montagem que foram elaboradas nos anos 20. Consistem, na maior parte das vezes, independentemente das análises teóricas do conceito de montagem, em *tabelas* que tentam estabelecer uma classificação racional e exaustiva dos diversos tipos possíveis de montagem. Entre aqueles que se debruçaram sobre o problema, citemos os nomes de Timochenko, Balasz, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Rotha, May e Spottiswoode.

Na sua fundamental *Storia delle Teoriche del Film (História das Teorias do Cinema),* o crítico italiano Aristarco fala primeiramente daqueles que considera os *precursores,* os que foram os primeiros a reflectir sobre a estética do cinema: Canudo, Delluc, Dulac e Richter. Depois estuda longamente os textos críticos dos sistematizadores: Bela Balasz à frente, cuja obra *Der Sichtbare Mensch* (1924) é o primeiro trabalho importante; Eisenstein, que começou a escrever diversos artigos em revistas por volta de 1923; depois Pudovkin, que publicou em Moscovo, no ano de 1926, a obra *Kinoregisseur i Kinomaterial;* e finalmente Arnheim, autor da importante síntese *Film als Kunst,* aparecida em 1932. Seria injusto não mencionar alguns teóricos cujo mérito é igualmente grande, como Moussinac, que publicou em 1925 *Naissance du Cinéma,* assim como Timochenko, Kulechov e Vertov, autores de trabalhos ricos de ensinamento.

Tomemos alguns exemplos: Bela Balasz, sem dar à sua nomenclatura uma forma igualmente sistemática, enumera um certo número de géneros de montagem:

Montagem ideológica (criadora da ideia).

Montagem metafórica (planos de máquinas e de rostos de marinheiros, em «Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine).

Montagem poética (o degelo de «Mat» – A Mãe).

Montagem alegórica (os planos do mar em «Sylvester» – A Noite de São Silvestre).

Montagem intelectual (a estátua que se ergue do seu pedestal em «Oktiabr» – Outubro).

Montagem rítmica (musical e decorativa).
Montagem formal (oposição de formas visuais).
Montagem subjectiva (câmara na «primeira pessoa»)[120].

Pudovkin estabeleceu uma nomenclatura mais sistemática:

Antítese (o trigo destruído – a criança esfomeada em «Nieuwe Gronden» – «Nova Terra»).
Paralelismo (os manifestantes – o gelo, «Mat» – A Mãe)
Simbolismo (a metáfora dos matadouros em «Stachka» – «A Greve»).
Sincronismo (a salvação no derradeiro momento em «Intolerance» – Intolerância).
Motivo principal (a mulher com o berço em «Intolerance» – Intolerância).

Mas foi Eisenstein quem, segundo a minha opinião, proporcionou a melhor tabela de montagem, porque ela comporta (ainda que a sua leitura seja um pouco difícil) todos os tipos de montagem, dos mais elementares aos mais complicados[121]:

Montagem métrica (ou «motor primário», análoga à medida musical e baseada no comprimento dos planos)
Montagem rítmica (ou «emotiva primária», baseada no comprimento dos planos e no movimento dentro do enquadramento).
Montagem tonal (ou «emotiva melódica», baseada na ressonância emocional do plano).
Montagem harmónica (ou «afectiva polifónica», baseada na dominante afectiva ao nível da totalidade do filme).
Montagem intelectual (ou «afectiva intelectual», combinação da ressonância intelectual com a combinação afectiva ao nível da consciência reflexa).

[120] *Le Cinéma,* pp. 109-129.
[121] *On Film Technique,* pp. 75-78.

Após esta exposição parece-me possível resumir todos os tipos de montagem (uma simples conjunção constitui também um género de montagem, tanto como uma montagem paralela de longa duração) em três categorias principais, que vão da *escrita* à *narrativa,* passando pela *expressão da ideia.*

A MONTAGEM RÍTMICA

É a forma primeira, elementar, técnica da montagem, ainda que seja talvez mais difícil de analisar. A montagem rítmica tem, antes de tudo, um *aspecto métrico* que diz respeito ao comprimento dos planos, determinado pelo grau de interesse psicológico que o seu conteúdo suscita. «Um plano não é compreendido do princípio ao fim da mesma maneira. Primeiramente é reconhecido e localizado: é, se assim o quisermos, a exposição. Então surge um momento máximo de atenção, em que se apreende o seu significado, a razão de ser do plano: gesto, palavra ou movimento que fazem progredir o desenrolar da acção. Seguidamente, a atenção baixa e, se o plano se prolonga, surge um instante de aborrecimento, de impaciência. Se cada plano for cortado exactamente no momento em que a atenção baixa, para ser substituído por outro, a atenção será constantemente mantida em expectativa, e então dir-se-á que o filme tem ritmo. O que se chama ritmo cinematográfico não é, portanto, mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstracto, mas de um ritmo da atenção[122].» Pouco há a acrescentar a esta excelente definição de ritmo. É exacto, com efeito, que o espectador não pode aperceber as relações de duração dos planos entre si porque a sua apreensão do tempo – como, de resto, da vida – é puramente intuitiva, sendo um facto ele não possuir qualquer sistema científico de referências, colocado à sua disposição durante a projecção. Mas o problema da duração respectiva dos planos tem uma extrema importância no momento da montagem, operação de que depende a impressão final do espectador. É muito difícil, além

[122] J. P. Chartier: texto publicado no *Bulletin de FIDHEC,* n.º 4, Setembro de 1946.

de muito aleatório, formular leis num domínio como este, que nunca foi estudado a fundo e onde os efeitos permanecem extremamente subjectivos. Mas pode-se, no entanto, afirmar a necessidade de uma desejável correlação entre o ritmo (movimento *da* imagem, das imagens entre si) e o movimento *na* imagem: dar a marcha rápida de um comboio, por exemplo, parece exigir, de preferência, planos curtos («La Roue» – A Roda), ainda que o movimento no plano possibilite (como se verá mais adiante) compensar em certa medida a montagem rápida ou «impressionista» que o cinema praticamente abandonou há já vinte anos, em proveito de uma montagem descritiva.

No entanto, o ponto de vista de J.-P. Chartier requer um pouco mais de aprofundamento porque dá demasiada importância a um factor extremamente subjectivo e variável: a atenção do espectador. É claro que a partir de um determinado nível de subtileza, o realizador deixa de estabelecer o comprimento dos seus planos em função daquilo que deve mostrar (materialmente) e prefere orientar-se por aquilo que deve sugerir (psicologicamente), quer dizer, determina a duração dos planos em função da dominante afectiva do argumento ou de tal ou tal parte do argumento. O comprimento dos planos, que para o espectador é duração, condiciona-se, no fim de contas, menos pela necessidade da percepção do seu conteúdo do que pela adequação indispensável entre o ritmo a criar e a dominante psicológica que o realizador deseja tornar sensível no seu filme.

Assim, no caso dos planos em geral longos, teremos um ritmo lento, dando a impressão de languidez (certas sequências de «La Notte» – A Noite), de fusão sensual na natureza («Zemlia» – «Terra»), de ociosidade e aborrecimento («Les Vacances de Monsieur Hulot» – As Férias do Sr. Hulot; «I Vitelloni» – Os Inúteis), de queda na abjecção («Une Si Jolie Petite Plage»), de impotência perante o destino cego (a sequência final de «Greed» – Aves de Rapina e de «Professione: Reporter»- Profissão: Repórter), de monotonia desesperante na difícil procura da comunicação humana («La Strada» – A Estrada; «L'Avventura» – A Aventura). Pelo contrário, os planos em maioria curtos ou muito curtos (*flashes*) darão um ritmo rápido, nervoso, dinâmico, facilmente trágico (montagem «impressionista») com efeitos de cólera (*flashes* de rostos indignados, de punhos cerrados, em «Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine), de velocidade (*flashes* de patas de cavalos a galopar, em «Arsenal» – «Arsenal»), de

actividade transbordante (operários a trabalhar na construção de um barco em «Deserter» – «Desertor»), de esforço (luta entre uma mulher e um jovem ladrão, em «Putyovka v Zhizn» – «O Caminho da Vida»), de choque violento (o esmagamento do carro dos republicanos contra o canhão inimigo, em «L'Espoir» – Sierra de Teruel), de brutalidade assassina (o disparo de metralhadora, em «Oktiabr» – Outubro; a queda de uma bomba, em «Jeux Interdits» – Brincadeiras Proibidas), de pânico fatal (um suicídio, em «Privideniye, Kotoroye ne Vozvrashchayetsya» – «O Fantasma que não Regressa»).

Se os planos se tornam cada vez mais curtos, temos um ritmo acelerado que dá a impressão de uma tensão crescente, de aproximação do centro dramático, até mesmo de angústia (ver a sequência contemporânea de «Intolerance» – Intolerância, com o salvamento, no instante derradeiro, do condenado inocente); enquanto os planos cada vez mais longos conduzem ao regresso de uma atmosfera calma, de uma descontracção progressiva depois da crise. Finalmente, uma sequência de planos breves ou longos, segundo uma ordem não determinada, dá um ritmo sem tonalidade especial (é o caso mais vulgar). É ainda necessário assinalar que uma mudança brusca de ritmo pode criar vigorosos efeitos de surpresa: em «Putyovka v Zhizn» – «O Caminho da Vida», depois de uma série de panorâmicas encadeadas, exprimindo a vertigem dos dançarinos, surge subitamente o grande plano de um revólver que um dos rapazes aponta aos contra-revolucionários.

Se um plano muito curto cria uma impressão de choque, um plano excepcionalmente longo (e cuja duração não parece justificada pelo seu conteúdo) cria no espectador um sentimento de espera e até de inquietação, provocando uma interrogação. Em «The Barefoot Contessa» (A Condessa Descalça), um plano longo (que à primeira vista parece inútil) do motorista deixa adivinhar ao espectador perspicaz que essa personagem vai desempenhar um papel importante na sequência da acção (tornar-se-á amante da condessa). Do mesmo modo, em «Le Salaire du Péché», um longo primeiro plano do rosto do protagonista deixa-nos ver que acabou de tomar uma decisão muito grave: matar a sua mulher. Para acabar, eis um efeito semelhante, mas mais subtil. Encontra-se em «Prostoi Sluchai» («Um Caso Simples»), quando uma mulher acaba de receber do seu marido uma carta em que lhe anuncia amar outra mulher; vemo-la então só e imóvel no meio de um prado, sucessivamente sob vários ângulos, em

planos de conjunto muito longos, e esse efeito de duração e de estatismo exprime veementemente o aniquilamento moral da pobre mulher.

Para além do seu aspecto métrico, o ritmo possui componentes plásticos. Em primeiro lugar, temos a grandeza do plano, ligada ao seu comprimento, e que desempenha um papel importante, como se viu acima. Uma sequência de grandes planos cria uma tensão dramática extraordinariamente mantida («La Passion de Jeanne d'Arc» – A Paixão de Joana d'Arc), enquanto os planos de conjunto dão mais uma impressão penosa, que vai desde a espera angustiada (a lenta aproximação da cavalaria teutónica, surgindo no horizonte do lago gelado antes da batalha de «Alexander Nevsky» – Alexander Nevsky), até à solidão opressiva («Il Grido» – O Grito), passando por uma ociosidade que se torna uma ocupação absorvente («I Vitelloni» – Os Inúteis, na praia). A passagem directa de um plano de conjunto para um primeiro plano (montagem considerada como «anormal») exprime uma brusca subida de tensão psicológica. Citarei como exemplo a cena de «Ladri di Biciclette» (Ladrões de Bicicletas) em que o operário reencontra o filho, que julgara afogado: vê-se o homem correr, depois há um plano de conjunto que mostra a criança em primeiro plano, no alto de uma enorme escadaria, e finalmente vemos, na imagem seguinte, a criança em primeiro plano. Este salto visual da câmara corresponde evidentemente ao prodigioso alívio do homem ao ver o filho vivo. Melhor exemplo encontra-se em «Sorok Pervyi» (O Quadragésimo-Primeiro), quando os soldados desembarcam no mar: vemo-los atingir o cimo de uma duna e manifestar a sua alegria; no plano seguinte, em vez de vermos o mar do seu ponto de vista, isto é, muito longe, a imagem apresenta-nos um primeiro plano das ondas, o que corresponde à invasão das suas consciências pela visão da rebentação salvadora.

A sucessão inversa dá um efeito de impotência e fatalidade (corresponde a um *travelling* para trás virtual e muito rápido). É o que acontece na sequência final de «Greed» (Aves de Rapina), em que a um primeiro plano dos dois homens se sucede um plano de conjunto onde se vê Mac Teague amarrado ao cadáver de Marcus, não sendo mais do que uma silhueta longínqua no horizonte ofuscante do Vale da Morte.

O movimento no interior do plano tem igualmente um papel a desempenhar na expressividade rítmica da montagem. Darei como prova do que afirmo a extraordinária e admirável sequência da conclusão do dique em «Zuyderzee».



▲ «Une Partie de Campagne» (Passeio ao Campo, Jean Renoir, 1936-1946)

▼ «Abismos de Pasión» (O Monte dos Vendavais, Luis Buñuel, 1952)





▲ «Die Sehnsucht der Veronika Voss» (A Saudade de Veronika Voss, Rainer Werner Fassbinder, 1982) ▼ «La Belle et la Bête» (A Bela e o Monstro, Jean Cocteau-René Clément, 1945)



O ritmo dessa cena não é unicamente criado pela montagem, que nunca é rápida, embora se vá acelerando, mas também, e talvez principalmente, pelo dinamismo do conteúdo dos planos (imagens de guindastes, de gruas e de navios em movimento) e pela música, uma espantosa partitura triunfal de Hanns Eisler. É necessário acrescentar a este exemplo a célebre sequência da perfuração em «Louisiana Story», magnífico pedaço de cinema que tira grande parte da sua força e beleza do movimento interno dos planos. Digamos, para finalizar, que a composição da imagem tem igualmente um lugar na criação do ritmo, lugar restrito, é bem verdade. Salientemos o papel das estruturas dominantes em Eisenstein, por exemplo, nas imagens de «Alexander Nevsky» (Alexander Nevsky): linhas calmas para os russos e um esquema atormentado para os teutões; em «Ivan Grozny» (Ivan, o Terrível): as linhas barrocas da cena do banquete; ou em «Que Viva Mexico!» (Que Viva México): composições triangulares que se recortam nos céus imensos. Pensemos também no simbolismo constante das praias e dos horizontes marítimos de numerosos filmes, bem como nas paisagens desérticas dos filmes do Oeste, pela força apaziguadora e solene da horizontal[123].

Por fim, e apesar de não se ligar directamente com a montagem, não deveremos esquecer o papel muito importante da música na criação do ritmo plástico (ou, pelo menos, na sua valorização), em virtude dos princípios *audiovisuais* já estudados[124].

A MONTAGEM IDEOLÓGICA

Depois do aspecto técnico que visa à criação de uma tonalidade geral de ordem estética e, portanto, psicológica, é necessário estudar o papel ideológico da montagem, sendo o termo tomado num sentido muito largo e designando as aproximações dos planos destinadas a comunicar ao espectador um ponto de vista, um

---

[123] «Il Grido (O Grito) é um filme horizontal» – escreveu Agnès Varda.

[124] Devem sublinhar-se as relações íntimas do ritmo cinematográfico com o ritmo musical (são muito nítidas no cinema mudo, onde a montagem é frequentemente uma verdadeira música).

O ritmo (distribuição métrica da duração) é interpretado pelo espectador como tempo (o ritmo conferido ao desenrolar da acção).

sentimento ou uma ideia mais ou menos precisos e gerais. A um primeiro nível, é possível distinguir um aspecto *relacional* da montagem, aspecto esse que não analisarei, visto que se integra na segunda parte do capítulo quinto. Trata-se de todas as conjunções construídas sobre uma analogia de carácter psicológico entre conteúdos mentais através do olhar, do nome ou do pensamento. A um nível superior, a montagem desempenha um papel *intelectual* propriamente dito, criando ou evidenciando relações entre acontecimentos, objectos ou personagens, como já o demonstrei largamente no início deste capítulo a propósito das metáforas. É possível agrupar todos estes tipos de relações em cinco grupos principais:

– *tempo:* anterioridade: rosto de Gabin, seguido de fundido encadeado que introduz a evocação do passado («Le Jour se Lève» – Foi uma Mulher que o Perdeu); simultaneidade: a esposa heróica traz a carta de perdão que concede o indulto, enquanto se prepara a execução do condenado inocente («Intolerance» – Intolerância); posterioridade: Tótó entra no orfanato, depois há um fundido encadeado, e ele sai do orfanato dez anos mais tarde («Miracolo à Milano» – O Milagre de Milão);

– *lugar:* série de planos cada vez mais aproximados da janela do quarto onde agoniza Kane («Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés); vários planos mostrando pormenores de um monumento («La Tour»);

– *causa:* Roderick, ao pintar, levanta a cabeça e ouve, vendo-se depois a sineta da entrada ainda em movimento («La Chute de la Maison Usher» – A Queda da Casa Usher); no momento em que o médico é lançado pela borda fora, um *insert* de vermes a infestar a carne recorda o motivo do motim («Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine);

– *consequência:* os canhões de Potemkine disparam, vendo-se o palácio do governador de Odessa, bombardeado e envolto em fumo[125].

[125] Pode aí haver a criação de uma relação de consequência artificial e simbólica. Deste modo (em «Oktiabr» – Outubro), há um canhão que é transportado por uma grua para a entrada de uma fábrica e, numa trincheira, soldados baixam progressivamente a cabeça.

– *paralelismo:* constitui a montagem ideológica propriamente dita; aqui, a aproximação dos planos não se baseia numa relação material científica e directamente explicável; a ligação faz-se no espírito do espectador e no limite da relação assim estabelecida pode ser recusada por ele; depende do realizador ser suficientemente persuasivo; o paralelismo pode basear-se quer sobre uma analogia (os operários fuzilados e os animais degolados em «Stachka» – «A Greve»), quer sobre um contraste (trigo lançado ao mar e uma criança esfomeada, em «Zuyderzee»). Mas podemos citar outros exemplos mais elaborados. Em «Devyatore Yanvarya» («O Domingo Negro»), o plano do czar a jogar bilhar é aproximado ao plano de uma manifestação popular, obtendo-se a seguinte montagem:

– o czar aponta para uma bola,
– um soldado aponta para um manifestante,
– o czar lança a bola,
– o soldado dispara,
– a bola cai no buraco,
– o manifestante cai.

Efeito semelhante pode ver-se em «Zlatye Gori» («Montanhas Douradas»), entrelaçando-se uma manifestação operária em São Petersburgo e uma delegação de trabalhadores que veio pedir ao seu patrão a assinatura de uma folha de reivindicações (em Baku):
– os operários perante o director,
– os manifestantes perante o chefe da polícia,
– o director com uma caneta na mão,
– o chefe da polícia levanta a mão para dar o sinal de disparar,
– uma gota de tinta cai na folha de reivindicações,
– o chefe da polícia baixa a mão; um disparo, cai um manifestante,
– cai outra gota de tinta no papel (esta segunda gota evoca simbolicamente uma gota de sangue)[126].

[126] Este episódio encontrava-se na última bobina do filme, hoje perdida.

Estes dois exemplos conduzem-nos directamente ao parágrafo seguinte, pois fazem-nos passar da *expressão da ideia* para a *narrativa.*

Abramos aqui um parêntese para falar rapidamente do *cómico,* de que uma das fontes mais puras, do ponto de vista cinematográfico, é, sem dúvida, a que se baseia na montagem ou, para ser mais explícito, numa *ruptura da tensão psicológica,* ruptura essa provocada pela montagem (mudança de plano ou, em última análise, movimento de câmara, que neste caso é assimilável a uma simples conjunção). Reencontra-se aqui um fenómeno já observado a propósito das metáforas: se há queda de tensão, o riso é o sinal manifesto da libertação do espectador. O efeito cómico pode provir, em primeiro lugar, de um efeito de surpresa devido ao facto do plano mostrar qualquer coisa que o plano precedente não fazia esperar e cujo conteúdo afectivo é menos elevado ou menos denso do que se poderia esperar. Encontra-se um exemplo muito bom em «A Dog's Life» (Uma Vida de Cão), quando Charlot e Edna se inclinam alegremente sobre um berço, mostrando-nos o plano seguinte que o berço contém apenas cachorros. Em «Umberto D» (Umberto D), vê-se uma freira absorvida nas suas orações e um curto *travelling* para trás permite-nos entrever algumas panelas de sopa fumegante. Outra fonte de comicidade é a *criação de uma relação irreal e absurda.* Deste modo, a heroína de «Un Chien Andalou» («Um Cão Andaluz») abre uma porta do seu apartamento e encontra-se... numa praia batida pelo vento; uma pessoa estremunhada provoca o silêncio da campainha do despertador ao apoiar-se no salto de um sapato («Sous les Toits de Paris»); ou então é Michel Simon que, passando o dedo sobre um disco, acredita que foi ele que deu origem à música que se ouve («L'Atalante» – A Atalante). Gérard Philippe, num efeito cómico inspirado em «Hellzapoppin» (Parada de Malucos), passa, sem transição, da época da Revolução Francesa para a idade das cavernas («Les Belles de Nuit» – O Vagabundo dos Sonhos).

A MONTAGEM NARRATIVA

Enquanto os dois casos precedentes se ligam àquilo a que já chamei a expressão e visam criar uma tonalidade estética e exprimir uma ideia, a *montagem narrativa* tem por função descrever uma acção, desenrolar uma sequência de acontecimentos. Por vezes refere-se às relações que se estabelecem de plano para

plano, mas trata essencialmente das relações de uma cena com outra, ou de uma sequência com outra sequência, e leva-nos a considerar o filme como uma totalidade significativa. Diferenciarei quatro tipos de montagem narrativa, aos quais me parece que os mais diversos modos de narrativa se podem reduzir: são definidos por referência ao critério fundamental da narrativa fílmica, de qualquer narrativa – *o tempo,* isto é, a *ordem das sucessões,* a posição relativa dos acontecimentos na sua sequência causal natural, sem fixação de data para cada um deles:

1 – a montagem *linear:* designa a organização de um filme comportando uma acção única exposta numa sequência de cenas segundo uma ordem lógica e cronológica. É o mais simples e o mais corrente dos tipos de montagem, ainda que não haja filmes onde não se encontre qualquer interligação temporal a entrelaçar duas acções parciais. Digamos, negativamente, que a montagem é linear quando não há colocação sistemática em paralelo e quando a câmara se desloca livremente de um lado para outro, segundo as necessidades da acção, respeitando totalmente a continuidade temporal.

2 – a montagem *invertida:* designo por este nome as montagens que alteram a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjectiva e eminentemente dramática, saltando livremente do presente para o passado. Pode tratar-se de um único regresso ao passado, que ocupa praticamente todo o filme («Le Crime de Mr. Lange» – O Crime do Sr. Lange; «Brief Encounter» – Breve Encontro; «Hon Dansand en Sommar» – Ela Só Dançou um Verão; «Le Rouge et le Noir» – «O Vermelho e o Negro»), ou de uma série de sequências de regresso ao passado que correspondem a outras tantas evocações da memória («Le Jour se Lève» – Foi uma Mulher que o Perdeu; «Le Diable au Corps»; «La Vérité sur Bébé Donge»), ou ainda de uma mistura muito mais audaciosa de passado e presente («L'Affaire Maurizius» – O Caso Maurizius; «Monsieur Ripois» – O Grande Conquistador). Não insisto mais sobre este tipo de narrativa, que será estudado no capítulo consagrado ao tempo.

3– a montagem *alternada:* trata-se de uma montagem por paralelismo, baseada na *estrita contemporaneidade* das duas (ou várias) acções que justapõe, acções essas que aliás acabam sempre por se juntar no fim do filme; é o esquema tradi-

cional do filme de perseguição, onde o belo cavaleiro acaba sempre por alcançar, depois de uma fantástica cavalgada, o bandido que raptou a donzela. Encontra-se um exemplo famoso deste tipo de montagem no episódio moderno de «Intolerance» (Intolerância), em que a montagem mostra alternadamente o herói conduzido à forca e a sua mulher, que acorre, num carro, com a carta que o salvará. As duas acções fundem-se quando o herói é arrancado à morte no momento derradeiro. A mesma alternância pode observar-se em «Bronenosetz Potyomkyn» (O Couraçado Potemkine), entre as cenas da cidade e os acontecimentos que se desenrolam a bordo do couraçado. Em «Alexander Nevsky» (Alexander Nevsky), existe montagem paralela entre os cavaleiros teutónicos atacantes e as fileiras cerradas e inquietas dos camponeses russos. Em «Caccia Tragica», vemos os operários e os bandidos; em «Odd Man Out» (A Casa Cercada), o revolucionário perseguido e os camaradas que partem à sua procura; enquanto, em «Only Angels Have Wings» (Patrulha Infernal), a montagem paralela se estabelece entre o terreno da aterragem e os aviões do serviço postal; em «Veliki Peredom» («A Viragem Decisiva») e em «Stalingradskaya Bitva» («A Batalha de Estalinegrado») a contemporaneidade temporal ocorre entre o estado maior local ou o gabinete de Estaline, no Kremlin, e o campo de batalha. Em «Strangers on a Train» (O Desconhecido do Norte Expresso), desenrola-se entre o tenista que pretende acabar rapidamente o jogo e o homem interessado em recuperar o isqueiro que causará a perda do outro. Combinada com uma montagem acelerada, a alternância é capaz de exprimir com notável vigor a espécie de unanimismo, de fusão dramática que pode surgir entre duas personagens ou dois grupos de personagens, no interior da mesma evolução fatal dos acontecimentos. O exemplo de «Strangers on a Train», que acabo de mencionar, é um trecho muito bem conseguido, bem como a sequência, já citada, da caminhada para a morte dos resistentes em «Il Sole Sorge Ancora», onde a alternância entre os planos do padre e do seu camarada e os da multidão que se forma (grandes planos na maioria dos casos), por um lado, e as litanias recitadas pelo padre e os «ora pro nobis» retomados por mil vozes, por outro lado, atinge uma extraordinária grandeza.

Mas um dos mais notáveis exemplos de montagem alternada encontra-se na sequência da procissão de «Staroye i Novoye» (A Linha Geral), em que se combinam, numa subtil e hábil construção, várias linhas de força dramáticas e plásticas, que o próprio Eisenstein analisou da seguinte maneira:

1 – A linha de força do calor, aumentando de uma imagem para a outra.

2 – A linha de força dos diversos grandes planos, cruzando-se em intensidade plástica.

3 – A linha de força do êxtase crescente, mostrada através do conteúdo dramático dos grandes planos.

4 – A linha de força das «vozes» de mulheres (rostos de cantoras).

5 – A linha de força das «vozes» dos homens (rostos de cantores).

6 – A linha de força daqueles que se ajoelham perante os ícones que passam (tempo em crescendo). Esta contracorrente anima uma contracorrente mais ampla, que interfere no tema primário, a dos homens que transportam os ícones, as cruzes e as bandeiras.

7 – A linha de força daqueles que se ajoelham, unindo as duas correntes no movimento geral da sequência, «do céu ao pó». Das pontas brilhantes das cruzes e das bandeiras apontadas para o céu às personagens prostradas, mergulhando as cabeças na poeira[127]...

Num outro domínio, os filmes da série «Why We Fight» (Por que Combatemos) ou os filmes soviéticos concebidos no mesmo espírito, como «A Day in Soviet Russia» ou «Leningrad v Borbe» («Leninegrado em Combate»), levaram, a um alto grau de intensidade dramática, essa confrontação de instantes de grande alcance histórico e humano numa unidade temporal arbitrária, mas privilegiada e simbolicamente valorizada pela montagem. Finalmente, é necessário destacar tentativas poéticas como «Berlin: Die Sinfonie der Großstadt» (Berlim, Sinfonia de uma Cidade), «Människor i Stad» («O Ritmo da Cidade») e «Waverley Steps» («Passos em Waverley»), onde a narrativa surge numa série de acções simultâneas, tendo os autores pretendido descrever os múltiplos aspectos anedóticos da vida de uma grande cidade e a sua interpenetração num espaço de tempo limitado.

A um nível menos elevado, encontra-se um processo análogo em «Mädchen in Uniform» (Raparigas de Uniforme), onde a montagem torna sensível uma espécie de comunhão de pensamento entre Manuela, decidindo suicidar-se, e a vigilante

[127] *The Film Sense*, p. 65.

que repentinamente tem a intuição do drama iminente. Numa perspectiva semelhante, uma montagem alternada rápida entre o cano de uma espingarda e o rosto de um homem exprime de maneira evidente a ameaça mortal da descarga que vai ocorrer («Vostaniye Rybakov» – «A Revolta dos Pescadores»). A um nível mais elementar ainda, a montagem alternada serve para sugerir um choque violento de dois elementos da acção, choque que seria impossível de realizar e de mostrar por razões fáceis de compreender. Citei acima o esmagamento do carro contra o canhão em «L'Espoir» (Sierra de Teruel). Outro exemplo: quando o torpedeiro de «The Cruel Sea» (O Mar Cruel) abalroa um submarino alemão, o choque é substituído pela montagem alternada de planos cada vez mais aproximados e cada vez mais curtos da roda de proa do navio inglês e da torre do submersível. É-nos sugerido do mesmo modo, em «The Wild One» (O Selvagem), o choque brutal da motocicleta contra um transeunte.

O princípio da montagem alternada permite também (infelizmente) soluções de uma lamentável facilidade. Em filmes de caça, onde nunca se vê o caçador e a caça no mesmo plano, os planos são rodados no estúdio, imitando-se a perseguição de um animal que não coexiste com o caçador senão num espaço fílmico absolutamente fictício.

4 – a montagem *paralela:* duas (e por vezes várias) acções são conduzidas pela intercalação de fragmentos, pertencendo alternadamente a cada uma delas, com o objectivo de *fazer surgir um significado da sua confrontação.* A contemporaneidade das acções não é, de modo algum, aqui necessária e é, por isso, que constitui o tipo de montagem mais subtil e vigoroso. Utilizado ao nível da narrativa, não é mais do que uma espécie de extrapolação da montagem ideológica de que já demos acima exemplos pormenorizados. Esta montagem caracteriza-se pela sua *indiferença pelo tempo,* visto que consiste precisamente em aproximar acontecimentos que podem estar muito afastados no tempo e cuja estrita simultaneidade não é absolutamente necessária para que a sua justaposição seja demonstrativa. O mais célebre exemplo dessa montagem é «Intolerance» (Intolerância), de Griffith, em que decorrem paralelamente quatro acções: a tomada de Babilónia por Ciro, a Paixão de Cristo, o assassínio do dia de Saint-Barthélemy e um drama contemporâneo nos Estados Unidos, em que um inocente é injustamente con-

denado à morte, e cuja aproximação visa mostrar que a intolerância é de todos os tempos. Outro exemplo famoso encontra-se em «Konyetz Sankt-Peterburga» («O Fim de São Petersburgo»), onde o tremendo morticínio da guerra mundial é colocado em paralelo com a Bolsa, transbordante da actividade dos negociantes e dos agiotas. Efeito análogo em «Mat» (A Mãe), entre a marcha irresistível dos blocos de gelo e a marcha dos manifestantes; em «Melodie der Welt» (Sinfonia do Mundo), entre as actividades semelhantes e simultâneas de homens de todo o mundo; em «Mädchen in Uniform» (Raparigas de Uniforme), em que os planos da directora do pensionato, que pensa fazer economias na alimentação e afirma que a pobreza é a origem da grandeza prussiana, alternam com as alunas que descrevem, umas às outras, os pratos suculentos que gostariam de comer. Em «L'Atalante» (A Atalante), o marido e a mulher, afastados por um mal entendido, fazem, de certa forma, amor à distância, quando se voltam simultaneamente, cada um na sua cama. Em «Peter Ibbetson», enquanto os algozes espancam o seu amante prisioneiro, a jovem mulher grita no seu pesadelo distante; efeito semelhante em «The Salt of the Earth» («O Sal da Terra»), em que os gritos da esposa ao dar à luz são montados em paralelo com o marido brutalizado pela polícia.

Verifica-se em todos estes exemplos que a simultaneidade temporal das diversas acções, mesmo sendo real, tem pouca importância e que o interesse da montagem deriva da aproximação simbólica dessas acções. Vê-se, portanto, que as montagens por antítese, por analogia e por motivo principal *(leitmotiv),* de Pudovkin, correspondem àquilo a que chamo montagem paralela, que também engloba as montagens metafórica, alegórica e poética, definidas por Balasz, consistindo todas estas montagens em aproximar, sem qualquer consideração de coexistência temporal (nem espacial, mas o espaço tem muito menos importância, como se verá), os acontecimentos cuja confrontação deve fazer nascer uma significação ideológica precisa e, geralmente, simbólica.

O CINEMA, ARTE DA MONTAGEM

Penso que a justificação e o modo de acção da montagem estejam agora claros. Vimos a ligação entre a estética do plano e a sua psicologia: quanto mais o plano é aproximado e curto, quanto mais a sua composição e o seu ângulo de

filmagem são pouco vulgares, maior é o choque psicológico que esse plano nos causa, independentemente do seu conteúdo emocional.

Vimos também que a noção de ritmo está intimamente ligada à de montagem, que ela é, a seu modo, a resultante musical no plano estético, sendo a montagem propriamente dita, em primeiro lugar, uma noção técnica. Em certa medida, o ritmo é determinado pelo conteúdo, dinâmico e plástico dos planos, mas é-o principalmente pela organização temporal da sua sucessão, transformando-se os problemas de comprimento em duração no filme que se desenrola no ecrã. «Vi filmes em que toda a gente corria e, no entanto, eram lentos; filmes rápidos onde as pessoas mal se mexem[128]», escreveu Bresson, dando assim a mais subtil das definições do ritmo.

Torna-se evidente que a montagem (veículo do ritmo) é a noção mais subtil e, ao mesmo tempo, a mais essencial da estética cinematográfica, numa palavra, é o seu elemento mais específico. É possível afirmar que *a montagem é a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema*[129].

Mas torna-se ainda necessário sublinhar que a montagem actua através do seu conjunto, da sua totalidade e da sua tonalidade. Cada um dos planos não possui um papel directo e não é apercebido como tal senão ao nível da significação dramá-

[128] *Op. cit.*, p. 91.

[129] Notemos, contudo, que a montagem preexistiu ao cinema. No seu célebre texto *Montage 1938* (Publicado em *Réflexions d'un cinéaste*), Eisenstein analisa exemplos inspirados em Leonardo da Vinci, Pushkin, Maupassant e Maiakovski. Encontra-se um exemplo muito característico em Rimbaud no poema *Marine des Iluminations*. Uma disposição tipográfica particular evidencia a alternância de duas paralelas que se fundem por duas vezes:

Les chars d'argent et de cuivre,
Les roues d'acier et d'argent,
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

Notemos ainda que se tornou moda aplicar os métodos de análise cinematográfica aos textos literários (ver, por exemplo, Paul Léglise, *Une œuvre de pré-cinéma: L'Enéide*).

tica. Na sua qualidade de elemento criador da dominante psicológica da sequência ou do filme, é arrastado num processo dialéctico que o leva a não adquirir o seu valor e o seu sentido senão em relação com os que o precedem e o seguem. Temos, portanto, uma magnífica ilustração da lei dialéctica da passagem da quantidade à qualidade: uma sequência de planos é qualitativamente uma coisa diferente da simples soma dos seus componentes. «A justaposição de dois fragmentos de filme», escreveu Eisenstein, «parece-se mais com o seu produto do que com a sua soma»[130]. E ainda: «Dois pedaços quaisquer que se colem combinam-se sempre numa nova representação, originada dessa justaposição como uma qualidade nova».

A montagem ideológica tende a suscitar a participação activa do espectador: «A virtude da montagem consiste em conseguir que a emotividade e a razão do espectador se insiram no processo de criação. [...] O princípio da *montagem*, ao contrário do da *representação*, obriga o espectador a *criar* e é graças a essa criação que se atinge no *espectador* essa força de emoção criativa interior que distingue a obra patética do simples enunciado lógico dos acontecimentos.»

Através da montagem, o cineasta comunica-nos a sua visão pessoal do mundo: «A ordenação da montagem une a realidade objectiva do fenómeno com a atitude subjectiva do criador da obra». Como? Colocando em evidência, através da montagem, as relações ocultas entre as coisas, os seres ou os acontecimentos. «A montagem», escreveu ainda Eisenstein, «é uma ideia que nasce da colisão de dois planos independentes». E também: «A montagem é para mim o meio de dar movimento (quer dizer, a ideia) a duas imagens estáticas».

OS MOVIMENTOS DE CÂMARA

Devo agora recuar um pouco para formular uma justificação psicológica dos movimentos de câmara. Uma tal análise ficará aqui melhor colocada do

[130] (E citações seguintes) in *Réflexions d'un cinéaste*, pp. 72 sqq. O *patético* segundo E. é « o que vai despertar no mais profundo do espectador um sentimento de entusiasmo apaixonado». Censurando a noção de *teatro épico* de Brecht: «Criar uma técnica de representação que [...] permita ao espectador adoptar uma atitude crítica.» E esta *nota* de Bresson: «Comover não por meio de imagens comoventes, mas por meio de relações de imagens que as tornem simultaneamente vivas e comoventes» (*Op. cit.*, p. 90.)

que no final das páginas consagradas a essa questão no capítulo segundo, visto implicar o conhecimento das regras psicológicas que fundamentam as relações dos planos entre si.

Viu-se já que a conjunção por corte directo constitui o factor mais simples da criação de continuidade fílmica. Visto que, em princípio, a mudança de plano é suficiente para dirigir a narrativa de maneira compreensível e especificamente cinematográfica, poder-nos-íamos perguntar qual será então o papel dos movimentos de câmara e qual é a sua justificação estética e psicológica. Sabe-se que a libertação da câmara (dialéctica do progresso técnico e da pesquisa dos meios de expressão) conduziu os realizadores a recorrer cada vez mais aos movimentos de câmara e isto a partir da perspectiva das duas funções mais fecundas entre aquelas que já descrevi, ou seja: *a definição de relações espaciais entre dois elementos da acção e a expressão da tensão mental de uma personagem.*

No primeiro caso, o movimento da câmara não é mais do que um meio e apenas vale pelo que introduz no campo da câmara. O movimento é então justificado pelo facto de ser impossível fazer seguirem-se dois planos filmados do mesmo ponto de vista, mas contendo o segundo um elemento novo, sob pena de obrigar o espectador a assistir à aparição súbita e milagrosa do elemento em questão. Mas é também necessário notar que o recurso ao movimento de câmara nunca é absolutamente necessário. No célebre exemplo de «Stagecoach» (A Cavalgada Heróica), a panorâmica poderia ter sido substituída pela entrada dos índios no campo de visão, sem mudança de plano, nem de ponto de vista ou através da seguinte montagem:

1 – Plano de conjunto da diligência (como no filme).

2 – Primeiro plano dos índios (contra campo).

3 – Plano de conjunto da diligência com os índios de costas, em primeiro plano, servindo de chamariz (mesmo ponto de vista do que 1).

Seria bastante supérfluo discutir os méritos respectivos desta montagem e da panorâmica de Ford. A súbita aparição dos índios em primeiro plano constituiria, sem dúvida, uma imagem-choque suficientemente vigorosa, mas não há a menor dúvida de que a panorâmica tem o mérito de suscitar uma certa emoção e de fazer sentir a ligação entre os dois grupos de homens antagonistas

durante a evolução fatal dos acontecimentos. Verifica-se a importância do movimento da câmara: densifica-se, se assim se pode dizer, conferindo ao espaço uma presença sensível (o que a montagem não faz, pois «corta» o espaço), a íntima coexistência dos seres na totalidade. Ao contrário da planificação, restitui a presença indivisível do mundo, o encadear dos destinos, a sua fusão no determinismo universal.

A segunda função essencial do movimento da câmara é a *expressão da tensão mental de uma personagem.* Nesse caso, os movimentos valem por si próprios; ainda que tenham também por finalidade trazer para o campo um elemento importante para a continuidade da acção, o seu interesse provém principalmente do facto de materializarem a tensão mental da personagem por conta da qual são colocados. Mas aqui ainda o movimento não é absolutamente indispensável. Citei já o exemplo de «Ladri di Biciclette» (Ladrões de Bicicletas), em que se passa de um plano de conjunto para um primeiro plano do rapaz, ou o exemplo de «Sorok Pervyi» (O Quadragésimo-Primeiro), em que vemos o mar directamente em primeiro plano. Pode ver-se uma montagem análoga em «Le Jour se Lève» (Foi uma Mulher que o Perdeu), no momento em que o operário se decide suicidar: dois planos, cada vez mais aproximados, do revólver sobre a chaminé exprimem a intrusão da ideia de suicídio no espírito do homem. Pode afirmar-se que os movimentos de câmara muito evidentes correspondem geralmente a uma vontade de agradar à primeira vista e a uma técnica mal assimilada. Mas é necessário reconhecer logo a seguir que se tem sabido utilizá-los nesta perspectiva com um singular vigor. Se a mudança de plano directo pode ter uma grande força de choque, o movimento de câmara (*travelling* para a frente, principalmente) intensifica de modo considerável a acção sedutora que a imagem exerce sobre o espectador: a densidade dramática atinge então o seu máximo.

Como explicar este facto? Por que é que um processo de expressão totalmente não realista (quero dizer: que não é justificado por qualquer elemento material da acção – o *travelling* para a frente, focando o anel de «Shadow of a Doubt» – Mentira, por exemplo) é admitido como esteticamente válido e compreendido como sugerindo uma modificação do aspecto mental da personagem? Parece que é porque esse efeito corresponde sensivelmente àquilo que seria a percepção do

objecto pela personagem (e pelo espectador, através da câmara) em condições reais idênticas às do filme: produz-se na testemunha uma diminuição súbita e considerável do campo de visão e, portanto, da consciência clara; a partir daí, ela apercebe apenas o objecto em questão, mas essa percepção reveste-se de uma intensidade tanto maior quanto a fixação do olhar se faz no interior de um campo mais limitado. A intensidade depende também da susceptibilidade de o objecto visado colocar em causa ou em perigo a testemunha. Ora, o aumento rápido da imagem do objecto na tela e a densificação perceptiva, que se liga ao movimento da câmara, traduzem muito bem, no plano estético (por consequência, sensorial, em virtude da etimologia), o fenómeno psicológico da invasão do campo de consciência que acompanha a percepção real. Noutros termos, esse *travelling* para a frente, ainda que *materialmente inverosímil, é psicologicamente justificado.*

É possível, em conclusão, estabelecer esta regra geral: *qualquer processo de expressão fílmica é válido desde que seja psicologicamente justificado, qualquer que seja a sua inverosimilhança material*[131].

Encontramos a demonstração mais perfeita para isso no extraordinário e admirável plano-sequência final de ««Professione: Reporter»(Profissão: Repórter), quando a câmara tomba no quarto do protagonista num lento *travelling* para a frente, atravessa o gradeamento da janela, efectua no exterior uma trajectória semicircular e depois regressa para enquadrar, através da mesma janela, as pessoas que descobrem o cadáver do homem assassinado. No início, pode pensar-se que o *travelling* corresponde à *tensão mental* do homem que está estendido na cama e que se interroga sobre onde é que estará a jovem que o acompanha. Depois, com o disparo mortal, é com o seu *olhar espiritual* que ele a segue para o exterior (o que corresponde à imagem que mostra, em sobreposição, a morte a sair do seu invólucro carnal) e vem assistir à descoberta do seu próprio cadáver. Esta travessia virtual do gradeamento é como que uma passagem *para lá do espelho* das aparências: o cinema tem a capacidade de representar o máximo de irrealidade com o máximo de realismo.

---

131 Bem entendido que esta justificação psicológica não é determinada senão *a posteriori*. Qualquer processo de expressão deve ser decifrado para ser compreendido e é necessário aprender a ler um filme.

9. A PROFUNDIDADE DE CAMPO

Em técnica fotográfica, a definição de profundidade de campo é a seguinte: *a zona de nitidez que (para uma focal e um diafragma determinados) se estende para a frente e para trás do plano de focagem.* A profundidade de campo é tanto maior quanto a abertura do diafragma for mais fraca e mais curta a distância focal da objectiva.

No cinema, os problemas são os mesmos, mas a noção de profundidade de campo reveste uma importância muito maior porque a câmara tem de focar os assuntos que se deslocam e deslocar-se ela própria. Mas é o aspecto estético da profundidade de campo que aqui nos interessa. Deste ponto de vista, a noção depende da encenação. Chama-se encenação em profundidade ao facto de se escalonar as personagens (e os objectos) em vários planos e de os obrigar a representar o mais possível segundo uma dominante espacial longitudinal (o eixo óptico da câmara). A profundidade de campo é tanto maior quanto o plano de fundo e o primeiro plano estão mais afastados entre si e este está mais próximo da objectiva.

A profundidade de campo tem extrema importância porque implica *uma concepção da encenação* e até mesmo *uma concepção do cinema.* Durante muito tempo, com efeito, a realização cinematográfica foi concebida como uma encenação de teatro (tendo, infelizmente, adoptado o nome), quer dizer que o espaço dramático possuía sensivelmente a forma de um palco: as personagens «representavam» diante de um cenário, colocadas numa linha perpendicular ao eixo óptico da câmara e voltadas para ela, ou seja, para o espectador. Pelo contrário, a *encenação em profundidade* constrói-se ao longo do eixo de filmagem, num

espaço longitudinal em que as personagens evoluem livremente. O interesse muito particular deste tipo de realização provém essencialmente do facto de que o grande plano se combina audaciosamente com o plano de conjunto, acrescentando assim a sua acuidade de análise e a sua força de choque psicológico à presença do mundo e à existência das coisas em enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana. Se fosse necessário justificar o prestígio da profundidade de campo, seria suficiente notar que ela corresponde à *vocação dinâmica e exploradora do olhar humano,* que fixa e pesquisa numa direcção rigorosa (por causa da estreiteza do seu campo de nitidez) e segundo distâncias muito variadas (devido ao seu poder de adaptação). No teatro, percorremos o palco com o olhar para fixarmos o nosso centro de interesse: a câmara, pelo contrário, lança a luz na profundidade do mundo e das coisas.

Não é excessivo insistir neste importante aspecto da actividade criadora do filme. A profundidade de campo suscitou uma literatura abundante desde 1945 e desde a revelação de «Citizen Kane» (O Mundo a seus Pés) (se bem que ela já tivesse sido utilizada por Stroheim, Wyler e Renoir, entre outros), mas ela era já natural antes de 1925, como testemunha a maior parte dos filmes mudos. Em «L'Affair Dreyfus», de Méliès, vêem-se personagens avançar para a câmara até se encontrarem em grande plano sem alteração da focagem, tal como num plano de «The Musketeers of Pig Alley», de Griffith, onde uma das personagens avança em direcção à câmara até um enorme plano, enquanto os comparsas, atrás, permanecem perfeitamente focados. O que faz que a profundidade de campo não tivesse então (excepto talvez neste exemplo) valor expressivo particular é o facto dela ser desconhecida na época, visto que a encenação era ainda teatral e, sem dúvida, também porque ela era natural por motivos técnicos, expostos por Georges Sadoul: «Uma objectiva de campo profundo é aquela que permite obter, tal como a visão através de um único olho, uma nitidez igual para os assuntos afastados e para os assuntos aproximados. Louis Lumière utilizava uma objectiva do género quando filmou, em 1895, «L'Entrée d'un Train en Gare de La Ciotat» (A Chegada do Comboio), em que se via a locomotiva aparecer no horizonte, aumentar de volume, precipitar-se sobre os espectadores. Durante trinta anos essas objectivas foram mais ou menos utilizadas. Depois de 1925,

a utilização de películas pancromáticas, então pouco sensíveis, obrigou ao seu abandono, sendo substituídas por objectivas mais luminosas; quando se filmavam grandes planos com estas objectivas os pormenores afastados permaneciam desfocados. Descobriu-se neste defeito uma quantidade de vantangens técnicas. As objectivas de campo profundo puderam novamente ser utilizadas assim que melhorou a sensibilidade das películas. Mas o processo passara de moda e a excelente escola dos operadores franceses desprezava-o. Para certos técnicos constituiu uma «revelação» quando vimos em França «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés[132])». Necessidades técnicas precisas foram, talvez, entre outras, uma das razões do aparecimento daquilo a que se chamou a «estética da montagem», que tendia, entre vários efeitos, a uma fragmentação máxima do universo fílmico. O espaço dramático encontrava-se dividido num grande número de planos, a função de análise da câmara era levada ao seu grau mais elevado. O espaço era muito rigorosamente «temporalizado» pela planificação, sendo a contiguidade substituída pela continuidade[133]. Dei anteriormente as razões desse fenómeno: em consequência da ausência de elemento sonoro, o realizador encontrava-se constantemente obrigado a apresentar planos explicativos. Por outro lado, como já vimos, uma montagem rápida, *impressionista,* pode adquirir uma plenitude sugestiva de que a imagem só, amputada do som, é incapaz. Com o aparecimento do som, os realizadores puderam dispor do contraponto sonoro que aumentava os meios descritivos postos à sua disposição e isso permitiu-lhes utilizar a montagem segundo as estritas necessidades da narrativa e conceber uma encenação mais arejada e natural.

A obra de Renoir é particularmente significativa no que concerne a esta necessidade de reintroduzir o espaço na realização. Todos os seus filmes são férteis em movimentos de câmara destinados a tornar sensível o espaço dramá-

[132] *La Nouvelle Critique,* n.º 1, Dezembro de 1948.

[133] Nessa época, a divisão das zonas *desfocadas* e das zonas *nítidas* correspondia por vezes a uma planificação virtual. Deste modo, numa conversa entre duas personagens não se recorria ao campo-contracampo habitual, mas ambas eram filmadas em profundidade e sem mudança de plano, focando a câmara alternadamente uma delas (em primeiro plano) e a outra (em segundo plano), como se pode ver em «Devushka s Korobkoi» («A Rapariga com a Caixa de Chapéus»).

tico e a definir relações espaciais. Por outro lado, a utilização da profundidade de campo é neles magistral, desde «Boudu Sauvé des Eaux» (Boudu Salvo das Águas), com a enfiada de quartos no apartamento dos Lestinguois. É «La Règle du Jeu» (A Regra do Jogo) que melhor mostra este sentido do espaço em Renoir e como os movimentos da câmara e a profundidade de campo substituem, numa certa medida, a planificação clássica. Citarei dois exemplos. Assim, no começo do filme, La Chesnaye, ao discutir com Octave, dirige-se subitamente a Lisette, que se encontra no quarto vizinho. Não há mudança de plano e é uma longa trajectória que vai procurar a resposta da criada. Quanto à profundidade de campo, citamos a cena em que, num vasto corredor, se vê Jurieux e La Chesnaye, conversando em primeiro plano, enquanto Lisette os escuta um pouco mais longe. Octave aparece ao fundo (a uma trintena de metros da câmara, pelo menos) e chama por Lisette a meia voz, pedindo-lhe para ir ter com ele. Além de ser conveniente recordar que uma tal cena teria sido impossível filmar no tempo do mudo, podemos supor que, numa encenação menos audaciosa, teriam sido necessários cinco ou seis planos para mostrar as personagens, os seus gestos e determinar as suas relações espaciais.

O recurso à profundidade de campo permite uma realização «sintética» em que as deslocações no enquadramento tendem a substituir-se à mudança de plano e ao movimento da câmara. Parece-me útil lembrar alguns exemplos que evidenciam a contribuição da profundidade de campo. Ela contribui, em primeiro lugar, através do estatismo da câmara e da duração dos planos, por um lado, e pelo facto das personagens se inserirem no cenário, por outro lado. para criar, em certas circunstâncias, uma impressão de abafamento, de aprisionamento particularmente viva – a função dos tectos nos filmes de Welles é muito nítida a este respeito. Mais geralmente, ela permite, repito-o, uma encenação longitudinal: as personagens deixam de entrar pelo pátio ou pelo jardim, passando a utilizar a parte da frente ou o fundo, evoluindo ao longo do eixo, aproximando-se e afastando-se segundo a importância das suas palavras ou do seu comportamento em cada instante.

Esta utilização da profundidade de campo permite, sob o ponto de vista dramático, efeitos interessantes:

– o deslocamento de um objecto móvel no eixo da câmara, dando a impressão de estagnação (a corrida do marinheiro em direcção da luz, no fim do cais, em «The Long Voyage Home» – Tormenta a Bordo) ou de surpresa (o sobretudo lançado a Leland por Kane antes de começar a dançar com as raparigas, em «Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés);

– a simultaneidade de várias acções, como a famosa cena de «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés) em que o pai e a mãe assinam o contrato em primeiro plano, enquanto, ao fundo, através da janela, se vê o jovem Kane a brincar na neve;

– a entrada no campo em grande plano de uma personagem ou de um objecto, provocando uma viva surpresa no espectador: na casa de correcção de «Das Tagebuch Einer Verlorenen» (O Diário duma Mulher Perdida), a câmara enquadra primeiramente um cartaz em que se pode ler a palavra «Verboten» (Proibido), repetida várias vezes; depois aparece em primeiro plano a cabeça rapada e a cara patibular de um guarda que acaba de se levantar da sua secretária. De uma maneira mais dramática, em «The Treasure of Sierra Madre» (O Tesouro da Sierra Madre), note-se a súbita aparição das pernas de um homem munido de uma temível faca, no plano dos pesquisadores de ouro, que ainda não se tinham apercebido do facto. Em «Night and the City» (Os Foragidos da Noite), um homem em fuga é precedido por um *travelling* para trás e em primeiro plano até ao momento em que surge uma mão no enquadramento, agarrando-o brutalmente pela garganta. Em «Rotation», de destacar esse notável efeito que se situa numa rua deserta durante a batalha de Berlim em 1945: uma mulher sai de uma padaria com um pão na mão, corre para a câmara (que se encontra imóvel durante todo o plano, colocada ao nível do chão) e sai do campo pela esquerda, em primeiro plano; no mesmo instante, um obus assobia e explode na proximidade imediata e, no ecrã, vazio durante um instante, vê-se aparecer em grande plano a mão inerte da mulher largando o pão que rola no chão. Mas o efeito pode também ser acompanhado por um movimento de câmara (mas real, enquanto o do exemplo dado de «Night and the City» é virtual): em «Beat the Devil» (O Tesouro de África), um longo *travelling* para trás, que abandona duas personagens a trocarem confidências, vem enquadrar em primeiro plano o indivíduo que as espia;

– finalmente a presença na *ponta*[134], em primeiro plano, de uma personagem pode-se justificar pelo facto de que a cena é, por assim dizer, vista através dos seus olhos. Em «Hon Dansande en Sommar» (Ela Só Dançou um Verão), a cena em que os dois jovens se apaixonam (o rapaz toca guitarra e canta) é apresentada do ponto de vista de Sigrid, a velha (de costas, em primeiro plano), que parece paralisada pelo pressentimento do drama que esse amor «proibido» vai provocar.

Verifica-se o estabelecimento de duas direcções bastante opostas na utilização da profundidade de campo. Em primeiro lugar, a tendência em ajustar as personagens no cenário em longos planos fixos, onde a imobilidade da câmara valoriza o drama psicológico. Em segundo lugar, a tendência para acentuar o escalonamento dos planos em toda a profundidade, visando uma intenção dramática e *sem por tal motivo suprimir a planificação tradicional*. É evidente que um perigo espreita o realizador no primeiro caso: o de fazer «teatro» por causa da unicidade do ponto de vista e do comprimento dos planos e «quadros». Não escapará a este perigo senão compensando o estatismo da câmara através de uma dinamização do conteúdo do enquadramento, seja por uma composição audaciosa, seja por um ângulo «anormal» (o plano em contrapicado, por exemplo), seja por uma utilização de estruturas luminosas vigorosa e violentamente contrastadas (a cena da sala de projecção de «Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés, já citada), etc.

É por isso que a famosa cena da cozinha em «The Magnificent Ambersons» (O Quarto Mandamento), que dura cinco minutos sem mudança de plano, comportando apenas uma curta panorâmica que modifica ligeiramente o enquadramento, não se aguenta na tela senão porque o drama atinge nela um singular vigor, acrescido de extraordinária complexidade. Esta utilização daquilo a que se chama o *plano-sequência* deve ser evidentemente justificada por uma vontade estética ou dramática.

Para evitar o risco de estatismo e monotonia, é portanto preferível fazer os actores representar no espaço, de maneira a criar-se uma espécie de planifica-

[134] Isto é, aparecendo parcialmente num lado do ecrã.



▲ «O Thiassos» (A Viagem dos Actores, Theo Angelopoulos, 1975)

▼ «Jeanne Dielman» (Chantal Akerman, 1955)

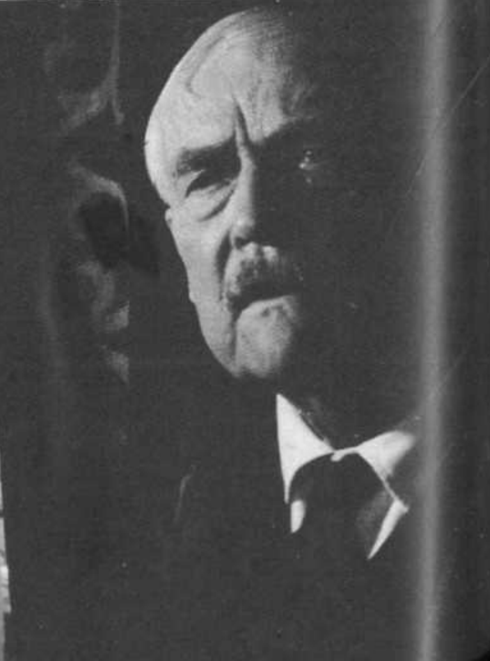




▲ «Brief Encounter» (Breve Encontro, David Lean, 1945)

▼ «Smultronstället» (Morangos Silvestres, Ingmar Bergman, 1957)





ção visual fundada não sobre a mudança dos planos habituais, mas sobre uma variação da distância relativa das personagens em relação à câmara, da mudança do plano de perspectiva e, por consequência, da necessidade sublinhada pelos movimentos da câmara.

Deste modo, a soberana liberdade de Renoir, que numa primeira análise poderia parecer um pouco confusa, manifesta uma genial desenvoltura[135], que não é dos menores factores do seu vigor expressivo. É que ele *soube utilizar ao máximo a profundidade de campo sem obrigar a câmara à imobilidade completa e sem recorrer a planos intermináveis.* É necessário reparar que, mesmo em Welles, as cenas em que a câmara está perfeitamente estática (e por vezes as personagens também) incluem uma planificação virtual. Assim, a tentativa de suicídio de Susan em «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés) é tratada num só plano, em que se vê, em primeiro plano (o duplo sentido da palavra «plano» é decididamente incómodo), o copo e o frasco de veneno. No segundo plano, é quase indiscernível a cabeça de Susan e, ao fundo, vê-se a porta, por baixo da qual entra a luz e onde Kane vem bater um momento depois. É indispensável notar desde já a importância do som (os arquejos de Susan, as pancadas de Kane na porta). Welles realizou uma notável encenação do som e poder-se-ia dizer que a cena é «cortada» entre o som e a imagem, pois a imagem do rosto descomposto da jovem e a de Kane a bater à porta são substituídas por planos sonoros. A planificação da cena, embora permanecendo virtual, poderia ser a seguinte: plano geral do quarto, grande plano do rosto de Susan, grande plano do frasco de veneno, plano geral do quarto com o som fora de campo das primeiras pancadas de Kane, plano de Kane no exterior batendo à porta, etc. Todos estes «planos» estão incluídos na sequência, mas alguns são puramente sonoros e, em vez de terem sido «cortados» e colocados em continuidade, são simultâneos. É evidente que, apesar da unicidade do ponto de vista, estamos a uma enorme distância do teatro; mas isto deve-se, principalmente, mais à prodigiosa riqueza dramática desse «plano-síntese» do que à profundidade de campo propriamente dita.

135 Penso em determinado plano da chegada dos convidados ao castelo, quando uma personagem atravessa o enquadramento em primeiro plano e «enche» literalmente o ecrã durante uma fracção de segundo («La Règle du Jeu» – A Regra do Jogo).

«The Best Years of Our Lives» (Os Melhores Anos da Nossa Vida) oferece igualmente o exemplo de uma encenação da profundidade de campo. Lembramo-nos, com certeza, da chegada de Homer, o marinheiro inválido, ao bar do seu amigo Butch. Homer entra pelo fundo e sorri para Butch, que se encontra ao piano, em primeiro plano, e ainda não reparara nele. Um cliente, sentado em segundo plano, de costas para a câmara, ergue os olhos para o marinheiro, e volta-se para ver a quem se dirige o sorriso. É significativo que Wyler, numa cena em que a profundidade de campo é utilizada de maneira clara e inteligente, tenha sentido a necessidade de percorrer o espaço dramático, na medida em que este inclui uma dialéctica espacial entre indivíduos, com o olhar do cliente, e esse gesto não faz mais do que substituir um plano, que, numa planificação «normal», teria mostrado o objecto do olhar do marinheiro, quer dizer, de Butch, visto da entrada do bar[136].

Assim, a profundidade de campo reintroduziu no cinema, em reacção contra a planificação clássica, a representação do *universo como totalidade:* o espaço deixa de estar fragmentado e temporalizado, passando a ser-nos comunicado em blocos maciços e, como perante a realidade exterior, somos obrigados a extrair dele as estruturas relacionais (entre personagens) e as sequências causais (de acontecimentos). Devemo-nos alegrar com esta diminuição da função da planificação (e, por consequência, da montagem) e afirmar, com André Bazin, que a planificação clássica «não deixa qualquer espécie de liberdade ao espectador relativamente ao acontecimento» e «estabelece implicitamente que determinada realidade, em determinado momento, possui um sentido, um único, em relação a um determinado acontecimento». «Na realidade», continua Bazin, «quando estou metido numa acção, a minha atenção, dirigida pela minha ideia, procede igualmente a uma espécie de planificação virtual, em que o objecto perde efectivamente, para mim, determinados aspectos para se transformar em signo ou em instrumento... Ora, a planificação clássica suprime totalmente essa espécie de liberdade recíproca de nós próprios e do objecto...»[137] Parece-me

[136] Acerca desta questão, ver o artigo muito importante de André Bazin na *Revue du Cinéma*, números 10 e 11 (Fevereiro-Março de 1948).

[137] *Orson Welles*, pp. 57-58.

indispensável salientar que essa liberdade que nos restitui a profundidade de campo é suficientemente utópica, visto a experiência provar, como acabámos de ver, que, na maioria dos casos, a encenação em profundidade impõe-nos uma planificação virtual que joga no espaço do enquadramento ou mesmo no tempo da cena e que prende a nossa atenção. Além disso, uma tal liberdade, supondo que exista, seria contraditória da noção de obra de arte. Porque aquilo que aparece no ecrã não é, evidentemente, a realidade, mas uma imagem da realidade, a visão pessoal e subjectiva do realizador, e, por consequência, *uma realidade estética.* Perante essa realidade secundária, a nossa liberdade permanece, mas ela muda de plano: não temos que exercer juízos de facto, mas juízos de valor. O problema reside então em saber se essa realidade secundária existe *esteticamente:* se nós a recusarmos, isso quererá dizer que o realizador falhou na sua tentativa de nos impor a sua visão do mundo.

Um progresso técnico recente veio fornecer aos realizadores um meio de expressão ao mesmo tempo prático e vigoroso. Trata-se das objectivas de focal variável *(zoom, pancinor),* que permitem fazer aquilo a que se chama «*travelling* óptico». Estes *travellings* são puramente virtuais, visto que não são acompanhados de uma deslocação da câmara e, como não se efectuam senão no eixo da câmara, é lógico estudá-los no domínio da profundidade de campo.

Oferecendo ao realizador uma liberdade praticamente infinita, estes *travellings* ópticos permitem efeitos sensacionais, absolutamente irrealizáveis de outro modo. Em «Les Étoiles de Midi», vemos, em primeiro plano, um alpinista agarrado a uma parede rochosa e, depois, um fulgurante *travelling* para trás revela o conjunto da paisagem: o homem, minúsculo e frágil insecto, sobe a formidável agulha do Grand Capucin, nos Alpes. A focal variável permite combinar (dentro de certos limites) as vantagens da focal curta (grande campo, grande profundidade) e as da teleobjectiva (campo estreito, mas grande aumento). O realizador deixa de estar prisioneiro do solo ou limitado pelas possibilidades da grua, mas pode ir procurar quase que instantaneamente, num plano geral, determinado pormenor que deseja realçar em grande plano.

A espectacularidade do processo é evidente. O seu interesse não é, por isso, menor. Durante um *travelling* óptico (suponhamos um *travelling* para a frente),

o espectador não tem a impressão (contrariamente ao que se passa com um *travelling* normal) de percorrer com a câmara um espaço sólido e indeformável, mas julga ver este espaço a comprimir-se (por achatamento dos planos uns contra os outros) e, portanto, a densificar-se: a variação da focal modifica, com efeito, a posição relativa dos planos de espaço entre eles. A focal variável acumula as vantagens estéticas da focal curta (grande profundidade permitindo grandes planos num campo perfeitamente nítido) às da focal de grande campo (esmagamento dos planos afastados, dando à imagem uma intensidade dramática e plástica absolutamente inigualável). Além disso, pela velocidade e brutalidade de que é capaz, o *travelling* óptico possui um valor de choque psicológico considerável.

A redescoberta das possibilidades expressivas da profundidade de campo e a sua utilização consciente marcam uma etapa importante da evolução do cinema. Condicionada em parte por descobertas técnicas (aquisição do som, películas rápidas, objectivas de campo total e de focal variável), ela manifesta, no plano estético, o último esforço do cinema para se afastar do domínio do teatro e caracteriza-se por uma reintrodução do espaço e, portanto, do tempo (voltaremos a este ponto) na encenação. A este título, a assimilação da profundidade de campo marcou talvez, para o cinema contemporâneo, a conquista suprema da sua autonomia.

Porque acentua a *estilização* da representação do real, como muito bem mostrou Jean Mitry: «Na realidade [...] não podemos captar a partir de uma mesma focagem os objectos situados na nossa frente e os planos recuados. A «informação» de uma imagem fílmica é, portanto, a de uma imagem «intelectual» bastante afastada da nossa percepção normal. E mesmo aí surge a diferença entre o real imediato e a imagem, mais do que nunca *mediatizada*.» Graças à profundidade de campo, faz ainda notar, «o espaço e o tempo [...] constituem um todo homogéneo», de forma que «à composição de um espaço indiferente à duração que contém, sucede hoje a estruturação de um verdadeiro «espaço-tempo» [...]. É a «duração vivida», essa duração «que se está a realizar», que tenta rodear o cinema contemporâneo[138]».

[138] *Op. cit.*, volume 2, pp. 50 e 51.

10. OS DIÁLOGOS

Segundo a lógica, os diálogos (e as suas formas anexas: monólogo e comentário) deveriam, sem dúvida, ter o seu lugar no capítulo consagrado aos *elementos fílmicos não específicos*. Contudo, o seu estudo antes do dos fenómenos sonoros tornar-se-ia incómodo porque pressupõe um determinado número de conclusões definidas no capítulo VII.

Precisemos, desde já, que se os diálogos não constituem um meio de expressão próprio do cinema, nem por isso deixam de ser um meio de expressão essencial. Não seria acertado, sob o impulso de uma incurável nostalgia do mudo, considerar os diálogos como um processo de narrativa parasita e acessório. Apontei já o carácter absurdo e falso do argumento que consiste em dizer que o cinema, ao tornar-se sonoro, deixou de ser uma linguagem universal; disse já que a maior parte dos filmes do mudo se exibiam com uma quantidade de legendas que vinha interromper a continuidade das imagens. Tornando-se sonoros, os diálogos colocaram problemas técnicos de tradução simultânea, cuja pior solução são as legendas. Mas repito que no cinema falado a função da palavra como elemento da realidade e factor de realismo é normal e indiscutível. Basta tentar definir qual deve ser essa função.

O diálogo não pode ser colocado no mesmo plano de importância que a montagem, o elemento mais específico da linguagem fílmica. A palavra é, na verdade, um factor constitutivo da imagem (factor privilegiado, evidentemente, pela importância do seu papel significante) e, neste aspecto, ela está submetida

à planificação, da mesma maneira que os outros ruídos[139] e a música que, como ela, escapa, numa certa medida, à planificação, visto que ela serve também, e acessoriamente, para ligar os planos entre eles ao criar uma continuidade sonora. Na qualidade de elemento da imagem, que é geralmente realista, o diálogo deve, em princípio, ser utilizado de maneira realista, quer dizer, conforme à realidade: acompanha normalmente o movimento dos lábios de uma personagem. É o caso mais geral embora haja excepções numerosas e interessantes, das quais falarei mais longamente no capítulo seguinte.

A vocação realista da palavra é condicionada pelo facto de constituir *um elemento de identificação das personagens,* do mesmo modo que o fato, a cor da pele ou o comportamento geral o são – e também um elemento de exotismo –. Existe portanto uma adequação necessária entre o que diz uma personagem e como o diz – e a sua situação social e histórica –, até porque a palavra é um sentido e também uma tonalidade humana, e por essa razão a dobragem é uma monstruosidade artística. Renoir gosta de repetir que os responsáveis pela dobragem, se tivessem vivido na Idade Média, seriam queimados por terem dado voz a um corpo estranho. Viu-se perfeitamente, a propósito das versões dobradas de «Rocco e i Suoi Fratelli» (Rocco e os Seus Irmãos) ou de «Il Gattopardo» (O Leopardo), que é menos catastrófico dobrar actores franceses em italiano do que eliminar, pela dobragem, o tom nacional específico de um diálogo. Nesta perspectiva, nada é mais catastrófico do que a dobragem dos filmes italianos, que os despoja do ritmo rápido e da tonalidade cantante que fazem o encanto da língua de Dante, sem falarmos da incompatibilidade entre a mímica gestual italiana e as palavras francesas, por exemplo. O respeito pela língua nacional constitui um elemento de honestidade elementar, ao mesmo tempo que é uma prova de inteligência dramática. O facto de as personagens falarem na sua língua materna aumenta consideravelmente a credibilidade da história e permite cenas impregnadas de extraordinário simbolismo (os refugiados de «La Dernière Chance» – A Última Esperança – a cantar em coro «Frère Jacques», cada um na sua língua) ou de uma cruel ironia (em «Kak Zakalyalas Stal» – «O Aço Foi Temperado», um oficial alemão dirige-se aos ferroviários russos que se recusam a trabalhar, pronunciando um pequeno discurso em alemão, do qual emergem as palavras «Kultur» e «Zivilisation»; depois o oficial russo anti-soviético que o acompanha, convidado a traduzir, contenta-se em proferir, em tom ameaçador: «É necessário trabalhar, senão fuzilar-vos-ão!»). A dualidade das línguas permitiu a Pudovkin um jogo de cena vigorosamente dramático em «Deserter» («Desertor»): no momento em que um operário alemão, de visita à U.R.S.S. em 1933, confessa aos seus camaradas russos que se considera como um desertor, porque sonhou ficar neste país em vez de regressar à Alemanha para lutar contra Hitler, os russos começam por aplaudir vigorosamente as palavras que não compreendem, mas a pouco e pouco tornam-se silenciosos, vendo a emoção e a perturbação do orador. Efeito semelhante encontra-se em «The Third Man» (O Terceiro Homem), quando o amigo de Harry Lime e a jovem austríaca chegam diante de um prédio onde o porteiro com quem queriam falar acaba de ser assassinado: uma criança começa a repetir «Mörder» (assassino) apontando para o americano; este não compreende, mas sente imediatamente aumentar a curiosidade desconfiada da multidão, ao mesmo tempo que a inquietação da jovem mulher se faz notar, e ambos são obrigados a fugir.

Renoir em «La Grande Illusion» (A Grande Ilusão); René Clément em «La Bataille du Rail» (A Batalha do Rail) (especialmente num jogo de cena que recorda o de «Kak Zakalyalas Stal» que mencionei), e «Les Maudits» (Os Malditos); Melville em «Le Silence de la Mer»; Autant-Lara em «La Traversée de Paris» (Ao Longo de Paris) e «Le Bois des Amants»; Dewewer em «Les Honneurs de la Guerre» não hesitaram em fazer falar os alemães na sua língua e esta honestidade dá aos seus filmes um tom de insubstituível autenticidade. Nos primeiros tempos do filme sonoro, em «Allô Berlin? Ici Paris» (Alô Berlim? Aqui Paris), Duvivier conseguiu em parte evitar a dobragem da língua alemã fazendo desenrolar paralelamente duas acções idênticas, explicando-se assim uma (em Berlim) pela outra (em Paris). O desconhecimento das duas línguas recíprocas pelos protagonistas serviu até de argumento dramático em «Châteaux en Espagne».

O perigo principal que espreita o realizador relativamente ao diálogo é o de *fazer prevalecer a explicação verbal sobre a expressão visual:* quero com isto dizer que qualquer espécie de narrativa puramente verbal não deveria ter lugar

139 «A voz é um «ruído» que se junta aos outros ruídos», diz Antonioni.

no cinema, porque a imagem pode mostrar os acontecimentos e principalmente porque, através dos meios que estão ao seu alcance (a metáfora e o símbolo, em especial, mas também os movimentos de câmara, os ângulos de filmagem, os enquadramentos, os ruídos), *o filme pode significar sem ter de dizer,* ou seja, pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para o da expressão plástica.

Torna-se evidente que *a palavra deve evitar desempenhar o papel de uma simples paráfrase da imagem* (reencontra-se aqui um princípio que é válido para a música). Mas também, e isto é mais importante, o realizador pode utilizar *a dualidade possível entre as palavras e o conteúdo de acontecimentos da imagem:* pode fazer surgir desse confronto (em contraponto ou em contraste) efeitos simbólicos muito ricos do ponto de vista da linguagem.

Pode haver dualidade entre a palavra e a expressão do rosto daquele que fala; o contraponto, neste caso, é normal e não se deve sublinhar, mas o contraste é mais interessante. Em «Potomok Chingis-Khana» (Tempestade na Ásia), os oficiais ingleses, a fim de retribuírem a atenção dos seus hóspedes mongóis, fingem sorrir enquanto falam do ataque repentino dos guerrilheiros soviéticos. O engajador de «Long Voyage Home» (Tormenta a Bordo), que se esforça por cantar alegremente, ao mesmo tempo que se lê no seu rosto o terror que o espanta, é denunciado pelos gritos do papagaio pertencente ao marinheiro que embebedara para o entregar a um capitão que procurava homens. A colocação em paralelo do gesto e da palavra pode suscitar um efeito de contraponto (o jovem galã de «Le Silence Est d'Or» – O Silêncio é de Ouro - acompanha a descrição da sua decepção amorosa dando marteladas na armação do cenário), ou de contraste [em «Potomok Chingis-Khana» (Tempestade na Ásia), um oficial inglês sugere que se acrescente a palavra «liberdade» à declaração que o comando britânico se propõe fazer em nome do «descendente de Gengis-Khan» e, enquanto fala, agita o seu revólver; em «Shadow of a Doubt» – Mentira –, o tio Charlie afirma à sobrinha que só cometeu futilidades e, ao mesmo tempo, torce nos dedos um pedaço de papel, fazendo um gesto de estrangulador]. Contraponto palavra-objecto em «The Rope» (A Corda), onde o bater, cada vez mais rápido, de um metrónomo, acompanha o aumento da sensação de medo que provocam num dos assassinos as perguntas insidiosas do professor. Contraste palavra-objecto em «Le Jour se Lève» (Foi uma Mulher que o Perdeu), quando o domesticador de cães tenta em vão enternecer François, contando-lhe que fora uma

criança recolhida pela assistência pública, enquanto ao lado dele um sifão «chora» lágrimas de água de Seltz. Entre a palavra e a música-ruído pode haver contraponto (ver o exemplo já citado de «Roma, Città Aperta» – Roma, Cidade Aberta –, em que a música de jazz aviva a dor do homem que acaba de perder a mulher que amava) ou contraste (ver o exemplo, também já citado, da abertura de «Egmont», reduzindo ao seu justo valor as irrisórias mentiras do colaboracionista de «Les Portes de la Nuit»). Finalmente, poder-se-ia ver um contraste da palavra com ela própria no jogo de cena de «Kak Zakalyalas Stal» («O Aço Foi Temperado»), que acaba de ser citado. Por outro lado, viu-se que a palavra pode ser elidida em proveito da imagem e vice-versa («Sous les Toits de Paris» – Sob os Telhados de Paris), mas notar-se-á também que a palavra pode encontrar-se num plano diferente da imagem: diálogos em primeiro plano sonoro, numa imagem onde os interlocutores se encontram, em plano geral, num avião («Jet Pilot» – Estradas do Inferno) ou num carro («The Third Voice» – A Terceira Voz). E, bem entendido, não se deve esquecer que as palavras e as imagens podem ter tempos diferentes («Hiroshima Mon Amour» – «Hiroxima Meu Amor»)[140].

Esta técnica do contraponto e do contraste pode realizar-se ainda no *campo-contracampo,* correntemente utilizado nos diálogos pela faculdade que o realizador tem de mostrar quem fala e quem escuta. Parece que um indivíduo ridículo e tímido é interessante de observar quando diz: «Amo-te», enquanto se preferirá ver a cara de uma mulher feia a quem se faz uma declaração. Regra geral, mostrar-se-á aquele que fala ou aquele que escuta, conforme o conteúdo dramático das palavras for mais importante para o primeiro ou para o segundo. Há sempre a liberdade de se mostrar a expressão do rosto daquele que fala ou o efeito das palavras em quem as recebe como um soco ou um ferimento.

A *voz fora de campo* (proveniente de uma origem exterior ao enquadramento) permite efeitos muito interessantes. Em «Les Vacances de Monsieur Hulot» (As Férias do Sr. Hulot), vê-se um veraneante de idade madura seguir

[140] É necessário sublinhar um efeito muito curioso utilizado em «Silent Dust»: um homem descreve (voz fora de campo) o seu passado e vemos no ecrã os acontecimentos que evoca, mas apercebemo-nos imediatamente de que as imagens não correspondem àquilo que diz, verificando-se que ele mente. Ver também as contradições entre texto e imagem em «Monsieur Ripois» (O Grande Conquistador) e «The Designing Woman» (A Mulher Modelo).

longamente com o olhar uma jovem e bela banhista, enquanto a sua esposa rabugenta (fora do enquadramento) o chama com uma voz cada vez mais exasperada. Situação significativamente mais tensa, desta vez, em «The Rope» (A Corda): num longo plano fixo, a câmara, enquadra a mulher da limpeza junto da parte inferior do cofre que contém o cadáver, juntando os livros que vai arrumar no interior, enquanto os pais da vítima, que se encontram fora de campo, bem como os assassinos, discutem os possíveis motivos da ausência do jovem, sentindo-se subir a inquietação de uns e o terror dos outros.

Finalmente, o comentário subjectivo na terceira ou na primeira pessoa (monólogo interior) é utilizado correntemente[141]. Permite aliviar as imagens de uma parte do seu papel figurativo e explicativo e, principalmente, exprimir subtilezas e cambiantes que as imagens por si só são incapazes de traduzir (ver o cinema psicológico de Resnais, Kast, Astruc, etc.).

OS DIVERSOS TIPOS DE DIÁLOGOS[142]

É possível distinguir vários tipos de diálogos, do ponto de vista da natureza e da qualidade da linguagem que utilizam:

– *diálogos teatrais:* são estritamente escritos como se fossem destinados ao teatro, para serem *ditos* perante a câmara, como perante as cadeiras da plateia; é o triunfo do diálogo de autor e do espírito revisteiro tipicamente francês, ilustrado por Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Henri Jeanson, Pierre Laroche, Michel Audiard e muitos outros;

[141] Será mais longamente estudado no capítulo seguinte.

[142] Eis como André Malraux caracteriza, no seu *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma,* os diversos tipos de diálogo cinematográfico (relativamente aos do romance e do teatro): «O diálogo, no romance, serve acima de tudo para expor. [...] O cinema tenta servir-se o menos possível desse tipo de diálogo. [...] Depois, para caracterizar as personagens. [...] Mas o cinema, tal como o teatro, dá menos importância do que o romance ao diálogo de tom, porque o *actor* é suficiente para dar à personagem uma existência física e mesmo uma parte da sua personalidade. [...] Finalmente, o diálogo essencial: o da «cena». [...] É sobre este diálogo [...] que o cinema baseia actualmente uma parte da sua força.»

– *diálogos literários:* a elipse, a alusão, as meias-tintas e o silêncio têm nele lugar; as *palavras de autor* abundam igualmente, mas a submissão necessária à imagem é mais estrita; tipicamente franceses, também, encontram-se neles todas as tendências possíveis: a bela linguagem literária (inspirada nos séculos XVII e XVIII) e introduzida no cinema por Giraudoux («La Duchesse de Langeais») e Cocteau («Les Dames du Bois de Boulogne»); o humor aristocrático e a preciosidade refinada (em Alain Resnais, Pierre Kast e Chris Marker, por exemplo); os recitativos líricos inspirados na ópera (os de Marguerite Duras para «Hiroshima Mon Amour» – Hiroxima Meu Amor, e os de Alain Robbe-Grillet para «L'Année Dernière à Marienbad» – O Ano Passado em Marienbad); por fim, a poesia endiabrada e insólita de que Prévert permanece o melhor exemplo nos mais diversos tons e o fogo de artifício verbal, carregando-se muitas vezes de delicados cambiantes, entre os quais convém destacar uma pretensão caricatural em profundidade («Pinto as coisas que estão por detrás das coisas»; «Quai des Brumes»), uma lógica passional muito emocionante («Não podes ser mau pois amo-te»; «Quai des Brumes»), uma ressonância poética muito insólita («Deite ao mar a estrela do mar»; «Remorques» – «Reboques»), um humor que atinge a doidice («Você disse: Esquisito, esquisito. – Eu respondi: Esquisito, esquisito? Como é esquisito!»; «Drôle de Drame» – «Que Drama!»);

– *diálogos «realistas»,* quero dizer, quotidianos, mais falados do que escritos e revelando uma preocupação de se exprimir com a linguagem de toda a gente, com naturalidade, simplicidade e clareza. Pode incluir-se nesta categoria, embora não se possa considerar propriamente diálogo, a palavra improvisada privilegiada pelo *cinema directo*: nos filmes mais importantes deste género, os indivíduos dizem, de certo modo, o seu próprio texto, com maior ou menor espontaneidade e naturalidade.

Em associação com o estilo dos diálogos, devo agora abrir aqui um parêntese relativamente ao tempo gramatical do acompanhamento verbal das imagens. É possível encontrar dois tempos privilegiados: o *presente* e o *imperfeito* do indicativo. O presente (principalmente quando se aplica a imagens do pas-

sado) dá ao complexo texto-imagem uma intensidade dramática excepcional, porque actualiza o passado, tal como faz a nossa consciência. Foi admiravelmente utilizado em «Hiroshima Mon Amour» (Hiroxima Meu Amor) e também em «Las Hurdes» e «Le Journal d'un Curé de Campagne» (Diário de um Pároco de Aldeia). O imperfeito (o tempo da acção que se realiza, da duração) é um poderoso factor de poesia, de sonho, de nostalgia, de tristeza.

O comentário muito belo de Jean Cayrol para «Nuit et Brouillard» (Noite e Nevoeiro) combina magistralmente os efeitos respectivos desses dois tempos: às imagens do presente (as imagens coloridas do campo de concentração hoje abandonado), o imperfeito acrescenta uma meditação dolorosa sobre a fraca memória dos homens e da natureza; às imagens do passado (as cenas de actualidades a preto e branco), o presente dá uma violência dilacerante ao actualizar os horrores nazis e a angústia dos anos de guerra.

Os diálogos têm uma grande importância no cinema e parece que os diálogos «realistas» são os mais especificamente cinematográficos, não sendo possível definir qual deve ser a regra na matéria. Tudo é permitido, aqui como noutros domínios da linguagem fílmica, e parece que um único defeito será redibitório: *não estar em situação.* Mas pode afirmar-se que o diálogo deve sempre ceder a proeminência à imagem, de que não é mais do que um dos componentes e que deve evitar o pleonasmo em proveito do contraponto: como a música, a palavra deve seguir a sua linha própria.

Será verdadeira a afirmação de Bresson de que foi o cinema sonoro que inventou o silêncio? Evidentemente que o silêncio se encontra valorizado como elemento dramático e é certo que o grande plano de um rosto é infinitamente mais eloquente do que os mais belos voos líricos.

Todavia, admitindo-se o que acabo de dizer, não nos poderemos escandalizar, em nome de uma pretensa superioridade do mudo, que pela minha parte acho ser errada, com o papel considerável que os diálogos têm no ecrã. O essencial é que sejam utilizados inteligentemente, isto é, que haja entre eles e a imagem uma relação dialéctica de valor. Não será o facto de os realizadores se terem libertado definitivamente e em simultâneo da estética do mudo e da tirania do teatro filmado o mais importante?

11. OS PROCESSOS NARRATIVOS SECUNDÁRIOS

Ao lado da montagem, dos movimentos de câmara e dos diálogos, existe um grande número de outros processos, quero dizer, de jogos de cena e de efeitos visuais e sonoros cuja finalidade é a de fazer avançar a acção, ao mesmo tempo que acrescentam um elemento dramático, sublinhando uma atitude ou um conteúdo mental das personagens. Estes processos são sem dúvida menos importantes, menos fundamentais do que aqueles que estudámos precedentemente, mas nem por isso deixam de ser menos especificamente cinematográficos e é sob este aspecto que merecem captar de forma especial a nossa atenção. O seu número e a sua diversidade tornam difícil uma classificação mais exacta e por isso limitar-me-ei a dividi-los em duas categorias principais.

PROCESSOS OBJECTIVOS

São assim designados porque fazem uma utilização «realista» dos elementos da acção, o que significa que não recorrem a qualquer meio de expressão que comprometa a verosimilhança representativa (material ou psicologicamente) da imagem ou do som. Em segundo lugar, a sua finalidade não é exprimir o conteúdo mental de um indivíduo, mas o de fazer progredir a narrativa: são mais *processos dramáticos* do que processos psicológicos.

Abramos primeiramente um parêntese para dizer algumas palavras sobre as *legendas* dos filmes mudos, que durante trinta anos foram o principal pro-

cesso secundário. Evidentemente indispensáveis, foram por vezes uma solução de facilidade (tal como os diálogos de hoje), na medida em que o seu emprego dispensava a procura de meios de expressão originais.

Grande número de bons cineastas sentiram-se limitados por esta necessidade e tentaram escapar-lhe. Por exemplo, «Scherben» (O Rail), de Lupu Pick, comporta uma única legenda, a frase «Sou um assassino», que um homem, encarregado da manobra das agulhas, lançava à cara dos viajantes de um comboio, depois de matar o sedutor da sua filha. Quando Dreyer realizou «La Passion de Jeanne d'Arc» (A Paixão de Joana d'Arc), no final do mudo, foi terrivelmente limitado pela impossibilidade de utilizar o sonoro para evitar as legendas que vinham constantemente quebrar a magia dos rostos. E, no entanto, conseguiu dar a essas legendas uma qualidade de tal modo emocionante que Léon Moussinac não hesitou em compará-las com a qualidade plástica das imagens. Numerosos realizadores conseguiram dar às legendas dos seus filmes uma função lírica (Griffith, Gance), épica (Vertov, Eisenstein) ou dramaticamente figurativa, graças a uma disposição gráfica, como, por exemplo, a palavra «Irmãos», que aumenta de tamanho à medida que a esquadra passa perante o Potemkine vitorioso, ou, então, em «Sunrise» (Aurora), a frase «Não poderíamos afogá-la?», que parece *afundar-se* em direcção à parte inferior do ecrã como o futuro cadáver da jovem visada por esta intenção criminosa.

Existia aí uma tentativa de integrar visual e dramaticamente as legendas no filme – tal como hoje acontece com o *genérico,* que é cada vez mais frequentemente colocado depois de uma sequência de introdução e directamente impresso nas imagens da acção.

Notemos, aliás, que o princípio da legenda subsistiu até aos nossos dias, servindo para indicar a data e o lugar de uma acção, no início de um filme ou de uma sequência. Numa outra ordem de ideias, Autant-Lara colocou uma epígrafe stendhaliana no início de cada uma das sequências de «Le Rouge et le Noir».

Acontece por vezes que as palavras aparecem impressas na imagem (em «Das Kabinett des Doktor Caligari» – O Gabinete do Doutor Caligari; as palavras «Deves transformar-te em Caligari» exprimem o pensamento do diabólico proprietário do sonâmbulo Cesare) e são literalmente «encenadas». Em «Die Frau im Mond» (A Mulher na Lua), quando um homem encontra ouro numa caverna, a palavra «Gold» aparece em sobreposição, repercutindo-se de abóbada em abóbada, aumentando de tamanho em direcção à câmara.

Outro processo frequente: fazer ver os títulos de jornais ou as páginas de livros cujo texto anuncia, comenta ou substitui (elipse) o conteúdo da acção visual – ou ainda as páginas de diários íntimos redigidos pelos heróis da acção. Sacha Guitry aparece assim em «Le Roman d'un Tricheur» (O Romance de um Jogador), preparando-se para redigir as suas memórias e, no início de cada sequência, podemos ler as primeiras linhas daquilo que escreve, antes da narrativa prosseguir, com voz fora de campo. Mais perto de nós, «La Symphonie Pastorale» (A Sinfonia Pastoral) e «Le Journal d'un Curé de Campagne» (Diário de um Pároco de Aldeia) utilizam um diário escrito sob os nossos olhos como ligação entre as cenas e como motivo principal temporal. De forma mais original, no filme de Pabst do mesmo nome, «Das Tagebuch Einer Verlorenen» (O Diário duma Mulher Perdida) desempenha um papel importante na acção, revelando a um conselho de família escandalizado a prova da sedução de uma pobre rapariga por um jovem farmacêutico atrevido[143].

Muito corrente também é o processo que consiste em mostrar no ecrã ou então fazer ler a carta ou o bilhete que uma personagem acaba de receber. Os pretextos invocados para justificar esta leitura são os mais diversos (e por vezes os mais pitorescos), tal como as circunstâncias da leitura. Em «The Magnificent Ambersons» (O Quarto Mandamento), Eugene lê mentalmente, em voz fora de campo, a carta que acabara de escrever, dirigida a Isabelle, seguindo-se um fundido encadeado que mostra Isabelle a ler a carta, enquanto se continua a ouvir Eugene em voz fora de campo.

---

[143] Processo comum no desenho animado: as inscrições em forma de piscadelas de olho ao público («Silly, isn'it?», etc.).

Mas a leitura de uma carta pode representar directamente um papel na acção. Em «The Treasure of Sierra Madre» (O Tesouro da Sierra Madre), três pesquisadores de ouro descobrem a verdadeira identidade do intruso que pretendia associar-se-lhes, lendo uma carta encontrada no seu cadáver. De modo análogo, é no momento de decifrar algumas cartas que lhes são dirigidas pelas suas esposas que os marinheiros de «Long Voyage Home» (Tormenta a Bordo) compreendem que o homem que se lhes afigurava ser um espião é, na realidade, um oficial destituído.

A *voz fora de campo* detém uma função considerável no cinema. Pode ser utilizada na terceira pessoa, quando aquele que fala não participa directamente na acção («Les Inconnus dans la Maison» – A Sua Maior Causa; «The Magnificent Ambersons» – O Quarto Mandamento -, por exemplo, e todos os documentários), ou na primeira pessoa, se o comentador é uma personagem da acção («Le Roman d'un Tricheur» – O Romance de um Jogador[144], «Le Silence de la Mer» , «Journal d'un Curé de Campagne» – Diário de um Pároco de Aldeia, «Hiroshima Mon Amour» – Hiroxima Meu Amor, etc.). O processo pode intervir nas situações mais inesperadas: em «Double Indemnity» (Pagos a Dobrar) é o angariador de seguros que conta a sua história, enquanto em «Sunset Boulevard» (O Crepúsculo dos Deuses), a narrativa é feita pelo jornalista que a polícia encontra morto na piscina da antiga vedeta. Finalmente, é necessário assinalar um caso bastante raro, que consiste na exteriorização do monólogo interior de um indivíduo para se obter uma melhor compreensão da acção; apesar dessas palavras serem pronunciadas por uma das personagens da acção não se pode compará-las com qualquer diálogo vulgar. Encontra-se um exemplo em «The Treasure of Sierra Madre» (O Tesouro da Sierra Madre), no momento em que Dobbs, com o espírito alterado pelo calor tórrido do deserto, exprime num monólogo solitário o seu receio de se ver roubado pelos seus companheiros. Esta reflexão em voz alta, assim justificada por um elemento da situação, não cai demasiadamente na inverosimilhança.

[144] «Le Roman d'un Tricheur» constitui a primeira utilização sistemática (de uma ponta à outra do filme) do comentário com voz fora de campo na primeira pessoa.

PROCESSOS SUBJECTIVOS

Assim designados porque visam materializar no ecrã o conteúdo mental de uma personagem e porque o fazem atingindo a exactidão realista e a verosimilhança representativa da imagem ou do som. Em resumo, recorrem a um conjunto de processos expressivos mais ou menos simbólicos da interioridade das personagens.

Regressemos, em primeiro lugar, à voz fora de campo, desta vez utilizada de maneira subjectiva porque semelhante ao emprego da câmara dita subjectiva. Consiste em fazer ouvir o monólogo interior de uma personagem que aparece no ecrã sem que os seus lábios se movam. O processo data praticamente das origens do sonoro. Desde 1930, com efeito, Buñuel e Hitchcock descobriram simultaneamente a sua utilização. Em «L'Âge d'Or» (A Idade de Ouro), juntamente com as carícias silenciosas de Lya Lys e de Gaston Modot, ouve-se um diálogo de tom apaixonado e a famosa frase: «Que alegria ter assassinado os nossos filhos!» Em «Murder» (Crime), num longo plano de Herbert Marshall, visto ao espelho, enquanto se barbeia, escuta-se a sua voz fora de campo, debatendo problemas de consciência.

O processo obtém um efeito particularmente vigoroso quando inteligente e sobriamente aplicado. Citemos alguns casos bem conseguidos: «Shadow of a Doubt» (Mentira), quando o assassino, Charlie, que se encontra no seu quarto vigiado por dois polícias, diz para si próprio: «Vocês nada sabem»; «Brief Encounter» (Breve Encontro), cada vez que começam as evocações de Laura em relação ao seu passado; «Hamlet» (Hamlet), o famoso monólogo «Ser ou não ser»; «Touchez pas au Grisbi» (O Último Golpe), Gabin pergunta a si próprio se vai sacrificar a sua segurança para salvar o seu amigo; e, num registo cómico, «Phffft» (É o Amor que se Evapora), as desopilantes mímicas faciais de Judy Holliday enquanto se interroga a si própria.

Reencontra-se aqui uma demonstração da lei de *verosimilhança psicológica* definida no capítulo VIII: o grande plano habituou-nos a uma tal força de penetração na intimidade mental das personagens cinematográficas que nos parece perfeitamente verosímil *escutar* os pensamentos de um indivíduo que vemos absorvido numa meditação muda. Deste modo, aqui também um processo

materialmente «não realista» aparece como natural desde que se justifique do ponto de vista psicológico.

O recurso à voz fora de campo arrisca-se a ser uma solução de facilidade se as imagens se limitarem a uma ilustração visual do comentário mas, dentro dos limites razoáveis, acrescenta ao filme uma verdadeira *dimensão psicológica,* dando ao realizador a possibilidade de divulgar os pensamentos mais íntimos e mais subtis das suas personagens, sem correr o risco de cair na inverosimilhança da expressão, e de exprimir debates de consciência que não é possível traduzir de outro modo que não seja através da palavra, a não ser que se reincida na estética do mudo.

Não voltaremos a falar dos processos de expressão já anteriormente estudados: aqueles que são baseados no ritmo da montagem, nos movimentos de câmara e nos diálogos.

Os processos subjectivos (que são mais de natureza *psicológica*) agrupam-se, de modo geral, em dois tipos:

1. introdução de um plano ou de uma sequência não pertencendo directamente à acção presente e representando o conteúdo do pensamento de uma personagem (recordação, alucinação, imaginação, etc.): breves imagens de guerra mostrando por que é que um oficial perdeu os dois braços («Foolish Wives» – Esposas Levianas*);* diz-se a uma mulher que «teve aqui lugar uma batalha famosa» e vê-se, por trás das costas dela, uma sequência objectivada («Umi no Koto» - O Lago das Lágrimas).

2. modificação da aparência normal dos seres, das coisas ou do cenário, sob o efeito de uma perturbação psicológica ou física que se manifesta na personagem: a iluminação inicialmente realista torna-se cada vez mais *teatral* e transforma o quadro real numa cena, à medida que a atmosfera se transforma em tragédia («Kanashimi wa Onna Dakeni» – «A Tristeza fica com as Mulheres»).

Ter-se-á notado que estes processos exprimem o *conteúdo* mental (1), ou o *comportamento* mental (2).

Os *truques* técnicos utilizados são os seguintes: desfocagem, rede, retardador, acelerado, inversão ou paragem do movimento, sobreposição visual ou

sonora[145], distorção da imagem e do som, introdução, transformação ou desaparecimento da cor, modificação da iluminação ambiente, desenho animado[146]; os processos de introdução propriamente ditos são o corte directo, o fundido encadeado, o fundido a negro, o *travelling* para a frente.

Todos estes processos podem ser utilizados de maneira «realista» (ou «subjectiva»), quando a câmara adopta o ponto de vista da personagem e vemos no ecrã aquilo que ela deve aperceber ou sentir, ou de maneira «não realista» (ou «objectiva»), se a personagem aparece no plano que materializa o seu conteúdo mental, o ponto de vista da câmara sendo então o do espectador, que tem sob os olhos, ao mesmo tempo, o herói e o objecto ou o efeito da sua atitude psíquica actual – esta audácia de expressão é extremamente interessante e designo-a por «não realista» dado o duplo plano de realidade sobre o qual se coloca o conteúdo desta espécie de plano. Vemos, com efeito, a personagem directamente e, em segundo grau, mas, em simultâneo, como percepção da sua própria percepção, vemos o seu conteúdo ou atitude psíquicos.

Passemos agora em revista um certo número de comportamentos psicológicos ou psíquicos que o cinema consegue *visualizar* por vários meios.

O SONHO

«Spellbound» (A Casa Encantada) contém belas sequências de sonho realizadas segundo projectos de Salvador Dali. Por exemplo: no momento em que

---

[145] Actualmente ultrapassada, a *sobreposição,* que exprime (como vimos na página 118) uma compenetração perceptiva, permitiu belos efeitos psicológicos (expressão do sonho, de alucinação) e simbólicos (sobreposta à imagem de dois apaixonados, o mar significa a plenitude da sua paixão, «Coeur Fidèle»). Mas vimos recentemente, no fim de «The Wrong Man» (O Falso Culpado), um efeito muito belo de sobreposição utilizado no sentido próprio: no rosto, em grande plano, do protagonista, injustamente acusado, aparece em sobreposição o verdadeiro culpado, caminhando do fundo do ecrã para a câmara, até o seu rosto se confundir com o do inocente. Assim se exprime, de maneira vigorosa, o tema especificamente hitchcockiano da transferência de identidade.

[146] E até passagens em negativo, com o fim de dar um ambiente de estranheza e onirismo («Le Brasier Ardent» – O Braseiro Ardente; «Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens» – Nosferatu, o Vampiro; «Orphée» – Orfeu).

o herói sai da sua obsessão, vêem-se quatro portas fantómicas abrir-se sucessivamente. Por seu lado, o doente de «Och Efter Skymming Kommer Mörker» («Depois do Crepúsculo Vem a Noite») vê em sonho olhos rebentados, chamas e serpentes. Em «Sorok Pervyi» (O Quadragésimo-Primeiro) a sentinela sonha (planos intercalados) com a sua Ucrânia natal. Numa perspectiva não realista, desta vez, «Der Letzte Mann» (O Último dos Homens) contém um sonho onde se vê o rosto deformado do porteiro sobreposto pela imagem distorcida da porta giratória do hotel, enquanto em «Protsess o Tryokh Millyonakh» («O Caso dos Três Milhões»), quando um homem sonha que os ladrões roubam o seu cofre, a imagem do assalto aparece em sobreposição, no grande plano do seu rosto adormecido. Três espantosas sequências igualmente de pesadelo em «Los Olvidados» e em «Et Mourir de Plaisir» (O Sangue e a Rosa): neste último filme, a cor dá subitamente lugar ao preto e branco e o universo do sonho torna tudo exangue, tal como a heroína atacada pelo vampiro. A linda rapariga que beija Charlot transforma-se em vassoura quando ele acorda («The Bank» – Charlot no Banco); uma «kolkhoziana» sonha (desenho animado) que, depois de ser condecorada, irá passear de braço dado com Estaline, que transporta ao colo o filho dela («Krestyanye» – «Camponeses»).

Por fim, em «Vampyr» («Vampiro»), Dreyer materializou de modo estranho (a partir de um desdobramento de personalidade obtido por sobreposição – lembremo-nos de que «Körkarlen» – O Carro Fantasma - usou muito este processo) um sonho do herói que se vê dentro de um caixão transportado por quatro homens. Depois de uma passagem subjectiva, a aparição «objectivada» desaparece quando o duplo do herói regressa a si.

O SONHO ACORDADO

Em «La Souriante Madame Beudet» («A Sorridente Madame Beudet»), a heroína, ao folhear uma revista de modas, imagina (num plano, filmado ao retardador) um sedutor jogador de ténis que afasta o seu marido tirânico. O protagonista de «Fait Divers» pensa matar o amante da mulher: vê-se, ao retardador, o desenrolar do crime. O jovem casado de «Un Chapeau de Paille

d'Italie (Um Chapéu de Palha de Itália) imagina que o militar irascível vai quebrar tudo no seu apartamento: os móveis saem pela janela, ao retardador, enquanto outras peças de mobiliário saem pela porta num movimento acelerado. Uma das personagens de «Deserter» («Desertor») sonha em suicidar-se e vemo-lo, ao retardador, deitar-se à água.

Dreyfus, prisioneiro da Ilha do Diabo, sonha com a família. Zecca faz aparecer, sob os olhos do proscrito, a sua mulher e o seu filho, tristíssimos, no meio de plantas verdes e sob um céu de papelão («L'Affaire Dreyfus» – O Processo do Capitão Dreyfus). Eve Francis, cantora de cabaré, «ausente em pensamento no meio das suas companheiras, aparece num plano desfocado impressionista»[147] como se o seu ponto de vista (ela olha «no vazio») se tivesse transferido para a sua própria imagem («Eldorado» – Eldorado). A silhueta da sua mulher vem sobrepor-se ao grande plano do rosto do marinheiro que pensa vê-la nadar no mar (L' Atalante – A Atalante). O médico louco do filme de Wiene vê aparecer nas paredes e no céu a inscrição: «Tens de te tornar Caligari». Greta Garbo conta ao tribunal o drama; uma legenda reproduz as suas palavras: «As janelas estavam abertas... Não, parece-me que estavam...» e vê-se então as janelas do apartamento fecharem-se sozinhas («The Kiss» – O Beijo). Um espião sonha com os efeitos da bomba que vai abandonar: a imagem de um bairro de Londres aparece-lhe em fundido encadeado num espelho, depois desaparece e esbate-se numa imagem desfocada com um leve ruído («Sabotage» – À 1 e 45). Marilyn, encontrando-se defronte de um milionário, vê a cabeça do homem transformar-se num enorme diamante («Gentlemen Prefer Blondes» – Os Homens Preferem as Louras). Um argumentista propõe ao seu colaborador diversos desenvolvimentos de uma mesma situação: as sequências evocadas aparecem em enquadramento inclinado («La Fête à Henriette» – Feriado em Paris).

Um rapaz está sentado ao piano com a noiva: sente-se nas «nuvens» e vemo--lo (desenho animado) vestido de anjo, saltando e rindo («Circus» – «O Circo», de Alexandrov). Encontram-se igualmente evocações em desenho animado em «Zéro de Conduite» (Zero em Comportamento) (o vigilante caricaturado como Napoleão pelo peão), em «Poema o Morie» («Poema do Mar») (ilustração de uma

[147] *Histoire du Cinéma Mondial*, p. 159 (fotografia).

lenda contada por uma criança) e «Sommarlek» (Um Verão de Amor) (os apaixonados mostram em desenho a sua alegria de viver).

No que respeita à utilização da cor, já citei a magistral conclusão de «Ivan Grozny» (Ivan, o Terrível) e exemplos de coexistência psicológica do preto e branco e da cor ou da passagem de um ao outro.

Por outro lado, no aspecto sonoro, há numerosos filmes que materializam o aparecimento de uma recordação ou de uma reflexão na consciência de um indivíduo através de uma voz fora de campo, repetindo palavras já ouvidas por ele anteriormente ou exprimindo a ideia que lhe vem ao espírito nesse momento. Deste modo, uma canção em voz fora de campo, comenta os debates de consciência dos dois heróis, cuja amizade é abalada pelos seus interesses pessoais («Le Million» – O Milhão). Ramon, partindo para a caça, ouve novamente as palavras de Esperanza, que lhe censura a sua cegueira política («The Salt of the Earth» – «O Sal da Terra»). Joana d'Arc ouve as vozes que lhe revelam a sua missão salvadora («Destinées» – Destinos); pessoas sonham com os aplausos que saudaram ou saudarão o seu aparecimento no palco («Murder» – Crime; «La Fin du Jour» – O Fim do Dia; «Luci del Varietà»; «Comicos») ou no ringue («L'Air de Paris» – Perder ou Ganhar); a magia nocturna e ruidosa dos Champs-Élysées imobiliza-se com um decrescendo do som e da imagem, transformando-se num bilhete-postal que um dos fugitivos perdidos na floresta virgem contempla («La Mort en ce Jardin» – Labirinto Infernal).

Por fim, já falei da utilização de um tema musical para exprimir os pensamentos e as obsessões das personagens (o refrão que é assobiado em «M» -Matou, o tema lancinante que acompanha o ébrio de «The Lost Week-End» – O Farrapo Humano, ou o assassino de «Psycho» – Psico).

A VERTIGEM

Os exemplos são inúmeros: a vertigem de um automobilista, lançado numa corrida louca, é dada por *flashes*, imagens desfocadas, fundidos encadeados e distorções da imagem («L'Inhumaine» – A Desumana); a vertigem de um alpinista é apresentada com imagens desfocadas distorcidas («Premier

de Cordée»)[77]; e a hesitação de um trapezista é vista por uma quantidade de olhos gigantescos que giram, enquanto a vertigem do artista é dada através de um nevoeiro luminoso («Variété» – Variedades); um homem surpreendido pelo ar livre, depois de ter estado escondido durante vários meses, é tomado de vertigem e a sua perturbação manifesta-se por *travellings* com imagens corridas e desfocadas que misturam a sua própria imagem («Odd Man Out» – A Casa Cercada).

A *embriaguez* exprime-se de modo análogo: pessoas ébrias aparecem em imagens desfocadas («Eldorado» – Eldorado); uma espécie de bruma desce no ecrã e torna desfocada a imagem da personagem, enquanto a sua voz ressoa como se estivesse numa catedral («Time Without Pity» – Tempo Impiedoso); um homem vê o céu completamente vermelho e ouve os sons muito mais fortes do que são na realidade («The Designing Woman» – A Mulher Modelo).

Acontece o mesmo com a confusão (uma personagem ruboriza-se e o seu rosto torna-se efectivamente escarlate, efeito cómico imitado do desenho animado, em «Zazie dans le Métro» – Zazie no Metro) e com a *indecisão* (na Câmara, o Centro encontra-se desfocado, e depois de falar o orador da Direita, os deputados indecisos tomam partido e vai desaparecendo a desfocagem, da direita para a esquerda, ao mesmo tempo que começam os aplausos – «Les Nouveaux Messieurs» – Os Novos Senhores) ou ainda no caso do deslumbramento (o aparecimento da desnatadeira em «Staroye i Novoye» – A Linha Geral).

O DESMAIO

É dado, na maior parte das vezes, por um esbatido *(flou)* terminando em desfocagem. Um homem sente-se mal pelo efeito da droga e a imagem do seu rosto torna-se cada vez mais desfocada à medida que ele vai perdendo consciência («Gossette»); um jogador de boxe posto fora de combate vê, em sobreposição, na cúpula do ringue, a imagem do gongo cujo toque ele aguarda para terminar o *round* e sal-

[148] Este filme não se exibiu em Portugal. É muito difícil traduzir literalmente o seu título. «Premier de Cordée» é o guia que orienta, com o auxílio de cordas, as ascensões nas montanhas *N.T.*

vá-lo assim da derrota («The Ring»); o herói recupera os sentidos após um soco violento e *foca* o rosto da sua companheira («Lady in the Lake» – A Dama do Lago).

Pode tratar-se também de um desmaio *moral* e *simbólico,* quando a personagem se sente aniquilada por um fracasso, por uma decepção ou por uma humilhação. Um burguês que vai apanhar o comboio recebe a notícia de que os ferroviários se encontram em greve («Arsenal» – «Arsenal»); desmascarado em plena reunião pública, na sequência de uma má acção, um rapaz baixa a cabeça e desaparece em fundido («Kruzheva» – «Rendas»); tendo a sua mulher proclamado que é ela quem manda, um homem diminui de tamanho (trucagem) e sai de cabeça baixa («So This Is Paris» – «Assim é Paris»); os clientes da usurária impiedosa aparecem em sobreposição, diminuídos na frente dela («Raskolnikov»).

Efeito semelhante, mas significando o orgulho (um homem, acreditando ser objecto da atenção daquela que ama, encontra-se sozinho diante dela, desaparecendo, por fundido, a multidão que se encontrava em torno deles – «Shinel» – «O Capote») ou o ciúme (aos olhos de um homem ciumento, fica sozinho numa pista de dança apenas o par que monopoliza a sua atenção: o da mulher que ele ama e o seu rival – «Fait Divers»).

A ALUCINAÇÃO

Trata-se de uma obsessão mental devido a um estado físico ou psíquico anormal. O antigo porteiro, relegado para o serviço nos lavabos, rouba o seu belo uniforme para poder usá-lo durante o casamento da filha, foge e, tomado de pânico, pensa ver as paredes das casas caírem-lhe em cima («Der Letzte Mann» – O Último dos Homens). A jovem do Exército de Salvação, cheia de febre e moribunda, julga ver (em sobreposição) a Morte à sua cabeceira («Körkarlen» – O Carro Fantasma). O paranóico, devorado pelo ciúme, julga ser perseguido pelos sarcasmos dos fiéis reunidos na igreja e pela zombaria do próprio padre («Él»). O rapaz, atacado de raiva, vê luzes a rodar em torno de si, e a sua noiva, que todavia se encontra longe dele, aparece-lhe à sua frente («Gardiens de Phare» – «Faroleiros»). O gordo pesquisador de ouro, esfomeado, acredita que Charlot se transformou em frango («The Gold Rush» – A Quimera do Ouro); um mineiro francês, ferido

durante uma explosão, vê aparecer um salvador alemão e pensa encontrar-se na frente de batalha: planos de luta corpo a corpo («Kameradschaft» – A Tragédia da Mina); vítima do *delirium tremens,* um bêbado vê um morcego voar («The Lost Week-End» – O Farrapo Humano), ratos a atacarem-no («Le Cercle Rouge» – O Circulo Vermelho); impressionismo e expressionismo conjugam-se na evocação delirante da perturbação mental («Kurutta Ippeji»).

A transformação progressiva da iluminação do cenário, destinada a sugerir a passagem a um outro plano de realidade, permite efeitos poderosamente evocadores. Em «Schatten» (Sombras), a passagem da sessão de sombras chinesas para o assassínio (imaginado? sonhado?) da jovem pelo seu marido ciumento faz-se através de uma estranha e insensível deslocação de luzes. O herói de um dos episódios de «Dead of Night» (A Dança da Morte) está a ler de noite, na cama; de repente, os ruídos reais desvanecem-se e filtra-se uma luz do exterior; intrigado, o homem vai à janela: vê que lá fora é dia e que um misterioso cocheiro de fiacre lhe faz sinal para o seguir; mas consegue afastar a visão e deita-se novamente; o universo real instala-se outra vez com a sua obscuridade e a sua presença sonora. No momento em que o príncipe tenta, recorrendo às palavras de Cristo, convencer o amante ciumento a renunciar ao ódio, há uma iluminação especial, quase divina, que lhe envolve o rosto («L'Idiot»). Quando Willy parte de automóvel para se suicidar, o seu irmão aparece no lugar ao lado, envolvido numa luz sobrenatural que sublinha o carácter alucinatório da sua presença («Death of a Salesman» – A Morte de um Caixeiro-viajante).

Os exemplos de alucinações auditivas abundam igualmente. Em «Scarlet Street» (Almas Perversas), o assassino ouve a voz da mulher que morre às suas mãos, chamando o seu amante para a socorrer, e acabará por se enforcar. No momento em que a enfermeira de «Le Corbeau» é perseguida pela multidão sublevada (que não se vê), os gritos de morte fazem-se escutar com uma força inverosímil, mas que sugere, de modo vigoroso, o terror da mulher. No final de «The Rope» (A Corda), as sirenas dos carros da polícia aumentam até atingirem uma intensidade irreal que exprime a angústia dos assassinos. O mesmo efeito observa-se com os sinos das aldeias dos arredores, no momento em que o fazendeiro ladrão e criminoso cai no precipício («Non c'è Pace tra gli Ulivi»

– Não Há Paz entre as Oliveiras). Um estudante abre a torneira do gás para se suicidar e, se bem que a câmara se afaste, a intensidade do ruído do gás a escapar-se não cessa de aumentar com a perturbação mental do rapaz («Och Efter Skymming Kommer Mörker» – «Depois do Crepúsculo Vem a Noite»).

A MORTE

Raramente foi representada no ecrã de maneira subjectiva. Citei já o caso de «Spellbound» – (A Casa Encantada), em que se vê o criminoso apontar o revólver para o seu rosto (a objectiva) e disparar. Em «The Westerner» (A Última Fronteira), a morte do «juiz» Roy Bean é dada pela imagem da bela cantora Lily, de pé à sua frente, que fica enevoada e desaparece no ecrã. Finalmente, no início de «Executive Suite» (Um Homem e Dez Destinos), quando o capitalista morre subitamente na rua, a tela embranquece, esvazia-se e os ruídos diminuem até se atingir o silêncio.

Pelo contrário, a morte é mais frequentemente «objectivada» por processos que vêm sobrepor-se à imagem da vítima. É o que acontece quando morre o herói de «Kean» (Kean), em que a iluminação do quarto perde os seus contrastes e se torna suave e uniforme. Em «Gaslight» (Meia Luz), no momento em que a senhoria é estrangulada ouvem-se as badaladas de um relógio com um som distorcido, tal como a moribunda as poderia ouvir. Em «Le Salaire de la Peur»(O Salário do Medo), a morte de Jo é simbolizada pelo ruído da sirene do camião que vai diminuindo num decrescendo angustiante por cima do seu rosto lambido pelas chamas.

Por fim, a morte pode ser representada por uma imagem que se torna fixa. No momento em que um homem é assassinado, um cavalo volta a cabeça para a câmara e a sua imagem permanece estática («Krestyanye» – «Camponeses»); o mesmo efeito pode ver-se no momento do acidente de Pierre Curie: o seu rosto imobiliza-se na morte («Monsieur et Madame Curie»); um homem é morto: ouve-se um grito muito agudo (em voz fora de campo), depois a sua imagem torna-se fixa e ele desmaia num fundido a branco («Na Malkia Ostrof» – «Numa Pequena Ilha»); a paisagem que um moribundo olha torna-se fixa e desfocada («Nieotpravlennoie Pismo» – «A Carta que não Foi Enviada»).

12. O ESPAÇO

Élie Faure, num célebre texto intitulado *Introduction à la Mystique du Cinéma,* escreveu que o cinema «faz da duração uma dimensão do espaço[149]». Por seu lado, Maurice Schérer deu há tempos a um artigo seu o título de «Le cinéma, Art de l'Espace», no qual exprimiu a ideia de que «o espaço parece ser, de facto, a forma geral de sensibilidade que lhe é a mais essencial, na medida em que o cinema é uma arte do olhar[150]». Eis, portanto, dois testemunhos que tendem a afirmar a primazia do espaço numa definição da especificidade da arte do filme.

Sem dúvida que o cinema é a primeira arte que soube assegurar o domínio do espaço com tanta plenitude. «Jamais antes do cinema», escreveu Jean Epstein, «a nossa imaginação fora arrastada para um exercício tão acrobático da representação do espaço como aquele a que os filmes nos obrigam, em que se sucedem, incessantemente, grandes planos e planos longos, imagens em picado e contrapicado, normais e oblíquas, segundo todos os raios da esfera[151]». Mas isto é principalmente verdadeiro a partir do fim do período da montagem triunfante que fora marcado, entre outras características, por uma quase negação do espaço dramático (o espaço do mundo representado onde se desenrola a acção fílmica) em proveito apenas do espaço plástico (o fragmento de espaço construído na imagem e submetido a leis puramente estéticas), no qual a mon-

[149] *Fonction du Cinéma* (Plon), 1953.
[150] *La Revue du Cinéma,* n.º 14, Junho 1948.
[151] *Le Cinéma du Diable,* p. 103.

tagem acentua mais a expressão do que a descrição. Foi necessário aguardar a redescoberta da profundidade de campo para que o espaço fosse reintroduzido na imagem e os nomes de Renoir, Welles, e Hitchcock são balizas dessa nova etapa do cinema. Hoje, a profundidade de campo e os movimentos de câmara tendem cada vez mais a substituir a montagem e o uso do *plano-sequência* (plano de longa duração) valoriza naturalmente o espaço, visto que não o fragmenta.

O cinema trata o espaço de duas maneiras: ou se contenta em *reproduzi-lo,* fazendo-nos experimentá-lo através de movimentos de câmara («Com os movimentos de câmara», escreveu Balazs, «o próprio espaço tornou-se sensível e não a imagem do espaço representada na perspectiva fotográfica[152]»), ou então *produ-lo,* criando um espaço global sintético apercebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter qualquer relação material entre eles. Conhece-se a experiência de Kulechov, pondo em evidência aquilo que denominava a «geografia criadora». O realizador soviético reuniu cinco planos representando respectivamente:

1 – um homem a caminhar da esquerda para a direita,
2 – uma mulher a caminhar da direita para a esquerda,
3 – o homem e a mulher encontram-se e apertam as mãos,
4 – um grande edifício branco precedido de enorme escadaria,
5 – as duas personagens sobem juntas uma escadaria;

se bem que os planos tenham sido filmados em locais bastante distantes uns dos outros (o edifício nada mais era do que a Casa Branca, de Washington, plano tirado de um filme americano, e o plano número 5 tinha sido filmado defronte de uma catedral de Moscovo), a cena deu a impressão de perfeita unidade de lugar[153]. O espaço fílmico é assim frequentemente feito de pedaços e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão criadora.

[152] *Der Film,* p. 154.
[153] Citado por Pudovkin, *On Film Technique,* p. 60.

Poder-se-ia falar aqui de uma conceptualização do espaço. Kulechov criou experimentalmente um espaço artificial a partir de fragmentos do espaço real. De modo análogo, em «Bronenosetz Potyomkin» (O Couraçado Potemkine), Eisenstein criou um espaço virtual ao suscitar no nosso espírito a ideia de um espaço único que nunca nos é representado como totalidade. É absolutamente impossível, ao ver o filme, ter uma ideia exacta da geografia da cidade de Odessa, do seu porto e da sua enseada. Nenhuma vista geral nos é jamais dada, permitindo-nos situar o couraçado em relação às escadarias.

Deve reparar-se que com esta noção de geografia criadora regressamos à montagem, na medida em que ela também é criadora de espaço. Isso sucede nos filmes de caça em que nunca se vê, no mesmo plano, o caçador e a presa (que foi filmada à parte por motivos de segurança ou de facilidade: «The Savage Innocents» – Sombras Brancas,[154] por exemplo) e em todos os filmes em que o *campo* é filmado em plena natureza e o *contra-campo* em estúdio («The Saga of Anatahan» mostra uma selva de estúdio *e* um oceano real).

Como consequência desta observação, eis alguns exemplos precisos de criação de um *espaço puramente conceptual* e de *ordem mental,* exemplos que se aproximam de outros já citados anteriormente. A montagem tende a estabelecer entre os conteúdos respectivos de dois planos consecutivos uma relação de contiguidade espacial puramente virtual. A aproximação pode ser justificada em primeiro lugar por uma analogia nominal de conteúdo, já estudada no capítulo das ligações. Assim, um homem vítima de febre chama a noiva que, muito longe do local, acorda em sobressalto, como se tivesse ouvido o apelo («Gardiens de Phare»); uma mulher chama: «Joe» (legenda), Joe (num plano decorrendo no passado e que marca o ponto de partida de uma evocação) volta-se e responde: «Sally» («A Cottage on Dartmoor»); um jovem, esmagado pela solidão, chama aquela que ama, a qual, muito longe igualmente do local, se volta para a câmara e lhe sorri: o plano introduz então um regresso ao passado («Kanikosen» – «Os Barcos do Inferno»).

[154] A propósito deste tipo de montagem, André Bazin formulou a seguinte *lei estética:* «Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais factores da acção, a montagem é proibida.» *Qu'est-ce que le Cinéma?* T. 1, p. 127.

Outra justificação da montagem: o olhar (interior), a tensão mental. Uma jovem agarra a cabeça nas mãos e volta-se, com uma expressão desvairada, para a câmara; o plano que se segue mostra o seu marido na prisão («Intolerance» – Intolerância); a heroína olha fixamente para o ângulo inferior direito do ecrã, vê o seu amante de costas, num plano ligeiramente em picado, à espera do marido para o matar: o enquadramento prolonga a direcção do olhar da mulher («Cronaca di un Amore» – Escândalo de Amor). Exemplo notável é ainda quando Danton, ao pé da guilhotina, se volta para a câmara e, no plano seguinte, Robespierre esconde o rosto sob os lençóis («Danton» - Danton): a relação mental assim sugerida é acentuada pelo ângulo de enquadramento (contra picado e, depois, picado).

Por fim, a relação pode ser puramente intelectual. Numa oficina, um canhão é transportado por uma grua num movimento para baixo e o plano seguinte mostra soldados numa trincheira a baixarem a cabeça («Oktiabr» – Outubro); pessoas a olharem (para a câmara) – o pope incapaz de fazer chover – e outras pessoas a olharem (o mesmo enquadramento e a mesma expressão dos rostos) uma desnatadeira rutilante («Staroye i Novoye» – A Linha Geral): a transição de um espaço para outro faz-se naturalmente através da expressão idêntica dos rostos (cepticismo um tanto hostil); cadáveres de partidários da Comuna fuzilados, burgueses que aplaudem e um soldado que se volta, com aspecto furioso: a montagem destes três elementos parece mostrar os burgueses a aplaudir ao verem os cadáveres e o soldado, desgostoso com o assassínio, a voltar-se para eles para exprimir a sua cólera («Novy Babylon» – «A Nova Babilónia»).

Mas o espaço conceptual pode resultar não da montagem ideológica, mas da coexistência no mesmo plano de dois elementos, tendo o mesmo coeficiente de realidade figurativa, mas não o mesmo coeficiente de existência dramática. Estes dois elementos, coabitando um espaço único, podem, à partida, pertencer a tempos idênticos. É o que acontece quando uma personagem se acha confrontada com outra ou várias outras que não existem a não ser na sua imaginação. A mais antiga utilização deste processo, que eu tenha conhecimento, encontra-se num filme dinamarquês de 1913: três jogadores de cartas, apresentados por um plano fundido-encadeado, coexistem com o protagonista no mesmo plano e no mesmo grau de realidade fílmica, não tendo, no entanto, outra existência

dramática que não seja de ordem imaginária ou de memória («Atlantis»). Encontra-se em «Privideniye, Kotoroye ne Vozvrashchayetsya» («O Fantasma que não Regressa») outro exemplo muito marcado deste processo: na cela do prisioneiro aparecem subitamente (e sem qualquer transição visual) personagens que obviamente não se encontram ali na realidade (a mulher, o pai, os camaradas de trabalho) e que só existem na sua imaginação. Da mesma forma, em «Peter Ibbetson», a esposa do prisioneiro aparece-lhe, embora nesse momento não passe do produto da sua nostalgia e do seu desejo. E, em «Le Charme Discret de la Bourgeoisie» (O Charme Discreto da Burguesia), os comensais encontram-se subitamente sob o olhar de um público, como se estivessem numa sala de teatro. Em todos estes exemplos o cineasta quer dizer que os dois (grupos de) personagens pertencem a dois mundos dramaturgicamente diferentes, se bem que ligados filmicamente[155].

O mesmo efeito arrojado pode ser utilizado para materializar uma recordação, isto é, personagens pertencentes a uma temporalidade diferente. Um homem, ao voltar da guerra, vê a mulher sentada em sua casa e, no entanto, ela tinha morrido havia muito tempo («Ugetsu Monogatari» – Os Contos da Lua Vaga). Contudo, estes exemplos, que se ligam principalmente ao conceito de tempo, serão analisados no capítulo seguinte.

Mas poder-se-á afirmar que o cinema é, principalmente, uma arte do espaço? Não me parece porque, apesar das aparências realistas e figurativas da imagem fílmica, quando tomamos contacto com o filme, não é o espaço que se nos impõe à partida com mais força, mas sim o *tempo*. Poder-se-ia, com efeito, conceber um filme que fosse *temporalidade pura,* um filme cujas imagens, de uma ponta à outra, permanecessem brancas. Pode falar-se do tempo *do* filme (esta temporalidade pura no caso extremo, o tempo da projecção, a duração da existência em acto da obra diante dos nossos olhos) antes de se falar do tempo *no* filme (o tempo da acção)[156].

---

[155] Mas em «Kaos», Pirandello conversa com o «fantasma» da mãe.

[156] «Um filme não é uma sequência de imagens mas uma *forma* temporal» (M. Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, p. 110).

Pelo contrário, não se pode falar de um espaço do filme (única excepção: certos filmes não figurativos, como os de Fischinger, Len Lye ou McLaren), enquanto se pode falar a tal respeito em relação à pintura, por exemplo, onde é possível distinguir um espaço «organizado» (a superfície plana quadrangular da tela) e um espaço «representado» (o universo a três dimensões que o quadro mostra). E isto porque o ecrã não é uma superfície, mas sim uma *abertura* e uma *profundidade*. Aliás, eu já disse que o ecrã e o seu quadro deviam permanecer virtuais, sob pena de introduzir uma falsa concepção (estática e pictórica, precisamente) da imagem fílmica. Não se pode falar, por consequência, de um espaço do filme, mas somente de um espaço *no* filme, isto é, do espaço onde se desenrola a acção, do *universo dramático*.

Parece indiscutível que o cinema é *em primeiro lugar uma arte do tempo*, visto ser esta a premissa que se torna mais imediatamente visível em todo o processo de compreensão do filme. Isso deriva, certamente, do facto que o espaço é objecto de *percepção*, enquanto o tempo é objecto de *intuição*. O espaço é um quadro fixo, rígido e objectivo, independente de nós, e nós estamos no espaço (*representado*) do filme assim como estamos no espaço real. Pelo contrário, se o tempo é também um quadro fixo, rígido e objectivo (implica um sistema de referência social: horas, dias, meses, anos), apenas a *duração* tem um valor *estético* e, enquanto estamos *no tempo*, a duração está *em nós*, fluida, contráctil e subjectiva.

O espaço fílmico não é essencialmente diferente do espaço real, mesmo permitindo-nos o cinema uma *ubiquidade* que somos incapazes de realizar na vida normal. Por outro lado, o domínio absoluto que o cinema exerce no tempo é um fenómeno totalmente específico. Não somente o *valoriza* como também o *modifica:* transforma a corrente irresistível e irreversível que é o tempo numa realidade totalmente livre de qualquer espécie de coacção exterior, que é a *duração*. Encontra-se aí, sem dúvida, um dos segredos essenciais do fascínio e do arrebatamento (no sentido etimológico desta palavra) que exerce: porque na realidade nós só nos apercebemos da duração quando a vida consciente toma em nós a dianteira em relação à vida subconsciente e automática. É este o motivo porque a duração cinematográfica, cortada, decantada, reestruturada, se encontra tão próxima da nossa intuição pessoal da duração real.

Pode assim afirmar-se que o universo fílmico constitui um *complexo espaço-tempo,* ou melhor, um *continuum espaço-duração,* em que a natureza do espaço não é fundamentalmente modificada (são-no apenas as nossas possibilidades de o experimentar e de o percorrer), enquanto a duração ganha no cinema uma liberdade e uma fluidez absolutas, podendo o seu decurso ser acelerado, retardado, invertido, fixo ou, muito simplesmente, ignorado.

Parece totalmente impossível definir o cinema como uma arte do espaço, apesar de ser, de todas as artes, a mais capaz de fornecer uma representação do espaço simultaneamente rigorosa e livre. Mas, como qualquer filme se encontra em primeiro lugar submetido ao tempo, a planificação-tempo prevalece sempre em relação à planificação-espaço e a representação do espaço é sempre secundária e contingente. O espaço implica sempre o tempo, enquanto a recíproca não é, evidentemente, verdadeira.

Para esclarecer a história da evolução da representação do espaço e da duração no cinema, não é inútil referir-se esta mesma representação na história da pintura. O espaço plástico *(representado)* da pintura é, na verdade, o que melhor prefigura aquilo que hoje é espaço fílmico e torna-se interessante ver como foi resolvido de forma diferente, ao longo dos séculos, o problema das relações espaço-tempo. Numa obra extremamente rica[157], Pierre Francastel analisou a evolução das concepções do espaço pictórico desde o Renascimento italiano, passando pela pintura francesa dos impressionistas até chegar aos nossos dias. Gostaria, inspirando-me no seu livro, de retomar rapidamente este estudo, mas tentando integrar nele uma análise pessoal das diversas soluções apresentadas para o problema das relações do espaço e do tempo num complexo visual representativo. Seria errado acreditar que, devido ao facto da pintura mostrar um aspecto estático do mundo, deixa de se colocar o problema da duração. É precisamente em consequência dessa relativa enfermidade que os artistas procuram *compensar, por meios visuais, a impossível expressão da temporalidade.*

---

[157] *Peinture et Société,* Lyon, 1951.

Na época do *Quattrocento* (do Renascimento italiano), o espaço plástico da pintura anuncia o que virá a ser o espaço do palco teatral clássico, «à italiana»: representa um espaço, um volume tridimensional cortado em largura e em altura tanto pelo enquadramento, como pela armação da cena, e cuja profundidade é limitada por uma parede (tal como o palco é limitado pela parede de fundo) ou então abre-se para um panorama (análogo ao cenário baseado na ilusão da realidade). Mas este espaço construído arbitrariamente não tem valor representativo por si próprio; é um simples quadro aberto à acção, um suporte que deixa de ser puramente abstracto, claro, mas construído em função das necessidades da «encenação» do conteúdo figurativo. De qualquer modo, o espaço é completamente submetido à acção, ele é um meio e não um fim plástico. O ponto de vista do «espectador» de um tal espaço é muito semelhante ao do espectador da plateia no teatro: de frente, à altura do homem. Os edifícios representados abrem-se para o lado da «sala»; o *escalonamento* dos planos dramáticos, feito a partir de uma certa distância da «ribalta» e praticamente até ao infinito de uma perspectiva livre, corresponde também ao ponto de vista do espectador de teatro. Em resumo, todo o espaço é construído convencionalmente em relação ao espectador e em função de uma estrutura espacial longitudinal.

O que é que acontece, numa tal concepção do espaço, à representação do tempo? Pois bem! O tempo é «espacializado». Deste modo, quando Giotto pintou nas paredes da capela dos Scrovegni, em Pádua, os episódios da vida de Cristo, a superfície total do fresco foi fragmentada em outros tantos pequenos universos, mostrando cada um deles uma cena. Aqui o espaço é um puro suporte, tal como noutra obra de Giotto, «O Nascimento de Santa Isabel», onde se vê, numa casa, a Virgem deitada, à direita e, à esquerda, Isabel a ser apresentada a São José. As duas cenas são separadas por uma coluna que delimita dois espaços cúbicos. «As relações dos espaços locais entre eles», escreve Francastel, «são relações de passagem ou de sucessão[158]». Notemos desde já que esta concepção de espaço se encontra, quase idêntica, na cena já citada de «La Passion» (A Paixão de Cristo), de Zecca: na adoração dos Magos, o estábulo (aberto para o lado do espectador) e o pátio que se encontra ao lado, na direita, são apresentados através de uma curta panorâmica que deixa subsistir a sua dualidade ao dividir o ecrã em dois espaços[159].

[158] *Op.cit.*, p. 21.

Mas verifica-se já na mesma época uma tendência para a unificação plástica através de uma unidade reforçada de lugar. Em «O Dilúvio», de Paolo Ucello, temos uma «composição sintética em que os dois momentos sucessivos de uma acção são representados como justapostos, mas não existindo senão uma ordenação plástica. Vê-se dois Noés e também duas arcas, mas o primeiro Noé olha para si próprio na segunda imagem. A unidade plástica precedeu a unificação simbólica[160]».

Ao lado desta coexistência espacial de duas temporalidades diferentes, mas que se situam no mesmo plano de realidade dramática, encontram-se igualmente exemplos de representação simultânea de acontecimentos que se situam a níveis diferentes de realidade. Em «A Flagelação», de Piero della Francesca, obra que data de 1460 aproximadamente, vêem-se, em primeiro plano, três personagens cujos olhos estão erguidos para o céu, numa atitude de contemplação mística e, por detrás deles, ao fundo do quadro, encontra-se Cristo a sofrer a flagelação. É claro que esta cena de flagelação é a representação realista do conteúdo mental das três personagens, o que nos conduz directamente ao exemplo acima citado de «Prívideniye, Kotoroye ne Vozvrashchayetsya» («O Fantasma que não Regressa»), que constitui o seu exacto paralelo.

Ao longo da época clássica e romântica afirmou-se a conquista do espaço. Ele é cada vez mais livre, pois liberta-se da teatralidade original, e, todavia, cada vez

[159] Podem mesmo reencontrar-se (principalmente no cinema mudo) vestígios mais nítidos da fragmentação do espaço plástico destinada a mostrar simultaneamente várias acções. Quando Charlot em «Shoulder Arms» (Charlot nas Trincheiras) sonha com a vida civil, o ecrã divide-se em dois e vê-se, de um lado, a rua de uma grande cidade e, do outro, o empregado de um bar ao balcão. Na sequência final de «Les Deux Timides» (Os Dois Tímidos), o ecrã é dividido em três partes, mostrando todas as personagens na cama: o pretendente recusado, o pai da noiva e, no meio, os jovens esposos abraçados. Também era frequente ver-se, noutros filmes, dois interlocutores de uma conversa telefónica representados simultaneamente no ecrã.

Lembremos, por outro lado, a tripla imagem simultânea (polivisão) da famosa sequência da campanha de Itália do «Napoléon» (Napoleão), de Abel Gance, que chegou a dividir o ecrã em nove imagens para um episódio muito curto da batalha no dormitório de Brienne, no mesmo filme.

Esta montagem espacial substitui uma montagem temporal normal (montagem alternada). Poder-se-ia falar de uma montagem horizontal em substituição da montagem vertical.

[160] *Op. cit.*, p. 37.

mais prisioneiro, pois se submete ao rigoroso sistema da perspectiva geométrica. Simples quadro convencional do período precedente, tornou-se um dos elementos plásticos constitutivos da representação e possui uma unidade estrutural.

Com os impressionistas, a representação realista do espaço permanece, de modo geral, aquilo que fora durante o período clássico. E contudo uma transformação, uma «destruição do espaço», segundo a expressão de Francastel, começa a surgir. Vê-se aparecer «um espaço desprovido de contornos como de profundidade enquadrada e mensurável[161]»; o enquadramento do quadro já não coincide com o do espaço plástico, cujo eixo oscila em relação à vertical. Em «Retrato da Senhora Cézanne» (1887), a personagem inclina-se e é vista num plano ligeiramente emergente, o mesmo ângulo que se encontra em «A Cadeira e o Cachimbo», de Van Gogh (1888). Francastel escreveu, a propósito do primeiro destes quadros: «A imagem [...] evoca uma visão desligada das leis práticas da verosimilhança. É a projecção de uma imagem mental, não a projecção de um espectáculo[162]». Vê-se, assim, aparecer pontos de vista que, em breve, serão os do cinema; o plano em picado e os enquadramentos inclinados servirão também para exprimir, como vimos, conteúdos mentais. Na mesma época, Auguste Renoir descobre o grande plano e a profundidade de campo na sua espantosa «Praça Pigalle», de 1880: uma jovem é vista de três quartos, de costas em primeiro plano, enquanto por detrás dela se estende uma perspectiva de transeuntes endomingados, pintados com tons esbatidos, segundo a técnica impressionista. É um enquadramento especificamente cinematográfico, tanto pelo seu carácter imprevisto, como pela sua maneira de nos mergulhar na acção e pelo vigor de uma composição espantosamente dinâmica. Este mesmo carácter «vivo», esta impressão de um instantâneo tomado de improviso reencontram-se no enquadramento de Cézanne para o seu quadro intitulado «Bilha de Leite, Batatas e Limão» e em duas obras de Degas: a «Dançarina em Pontas» e o célebre «Absinto», cujos *enquadramentos* são eminentemente cinematográficos pela espécie de «negligência» que caracteriza a sua composição e que parece supor na sua trajectória um movimento de câmara inesperadamente fixo. Este desprezo da composição e do equilíbrio é absolutamente estranho à pintura tradicional e até à fotografia, cujas leis são praticamente as mesmas, se bem que esta nova arte tenha evidentemente influenciado o impressionismo de modo decisivo. Sente-se que o movimento está prestes a fazer expandir os enquadramentos e as composições estáticas. Finalmente, a montagem aparece nitidamente no «Retrato do Artista com o Cristo Amarelo», de Gauguin (1890): o rosto do pintor encontra-se em primeiro plano, enquanto à direita vemos uma grande caixa de tabaco e, ao fundo, à esquerda, um grande Cristo crucificado, tudo isto num enquadramento especificamente fílmico, tanto pelo seu carácter «construído» e insólito, como pela sua intensidade dramática.

[161] *Idem*, p. 58.

[162] *Idem*, p. 164.

No curso deste período, o tempo recomeça a preocupar certos artistas, podendo falar-se aqui de uma temporalidade «integrada». Sabe-se que Monet pintava a catedral de Rouen em horas diferentes do dia e é evidente que, por este meio, procurava desesperadamente fixar uma fluidez evanescente das relações de sombras e de luzes. Devidamente mantidas as proporções, este problema era o mesmo que Giotto conhecera anteriormente, quando pretendeu representar a vida de Cristo. Mas a pintura, ao procurar manter agora a sua unidade plástica e dramática, necessitava de dispor de uma câmara de filmar ao retardador, para Monet registar uma jornada perante a catedral de Rouen, tal como o fez Rouquier há alguns anos, mostrando num breve instante uma síntese de algumas horas do sol nas cenas campestres de «Farrebique». O próprio Monet pintava o «Boulevard des Capucines» representando a multidão e a paisagem com uma ligeira ausência de nitidez, como se tivesse sobreposto uma sequência de fotografias registadas em série, na qual os transeuntes apareciam com movimentos intermitentes e a iluminação mudava imperceptivelmente em relação às posições precedentes. Vê-se aparecer aqui, sem qualquer dúvida, aquilo que mais tarde será o «fundido encadeado», sobre o qual já disse que materializava exactamente a quase fusão de dois ou mais momentos sucessivos numa expressão de duração indeterminada, mas viva. Finalmente, quando Cézanne pinta «As Regatas de Argenteuil», Renoir executa as suas «Mulheres num Campo» ou Turner as suas paisagens marinhas, sentimos que eles querem densificar, valorizar, dilatar um momento cuja plenitude sensual os impressionou, procurando restituir-lhe plasticamente uma espécie de equivalência da duração, uma presença insistente e envolvente. O tempo é então «integrado» aos objectos, cujo desenho procura dar-nos a palpitação, mostrando-nos como estão vivos, vi-

brantes, com uma imagem sem nitidez onde se lê a tentativa impotente, mas só por poucos anos, de suspender o voo do tempo.

Por fim, com os pintores cubistas, e principalmente com os abstractos, abre-se um novo período onde o espaço plástico tradicional tende a ser reabsorvido numa superfície a duas dimensões: a da própria tela. Quanto ao tempo, ele é cada vez mais ignorado. Assinalemos contudo um certo «Estudo de Nu», de Picasso, onde o desenho aparece «fundido sobre uma apreensão nova do espaço. Imaginemos que anotámos numa folha, em traço contínuo, os resultados sucessivos da nossa observação de uma figura deitada, deslocando-nos nós próprios em torno do modelo imóvel. Não vejo por que é que o processo há-de ser mais absurdo do que o do espaço livre, que nos faz também representar em simultâneo coisas que são impossíveis de apreender num só olhar[163]». Esta descrição é interessante porque nos faz apreender uma influência do cinema sobre o desenho, constituindo este uma espécie de síntese dos pontos de vista sucessivos dados por uma panorâmica.

Após esta retrospectiva, podem formular-se duas observações muito importantes. Em primeiro lugar, verifica-se que *a história da pintura nos encaminha para a liberdade do ponto de vista, que será precisamente a do cinema.* Poder-se-ia mesmo afirmar que a história estética do cinema é uma condensação da história da pintura. O espaço dramático de tipo teatral do Renascimento é exactamente o de Méliès e dos seus contemporâneos, concebido em função do espectador mobilizado na plateia.

Depois, a pintura clássica e romântica conquista um espaço ilimitado e realista, que será o dos filmes do grande período mudo (se deixarmos de lado os filmes que se sacrificam exclusivamente à «estética da montagem» e que não representam, de facto, senão uma minoria da produção) e nesses, como já disse, a profundidade de campo manifestava-se de forma muito hesitante, embora instintiva.

Mas viu-se também que foi necessário esperar pelos impressionistas para se encontrar na pintura a transformação da apresentação do espaço, e que

[163] P. Francastel, *op. cit.*, p. 226.

esse aparecimento de pontos de vista insólitos corresponde sucessivamente ao período da «libertação» da câmara de filmar, com todos os seus espantosos enquadramentos, os seus vertiginosos movimentos de câmara e, mais tarde, com a profundidade de campo utilizada de modo dramático, bem como certas deformações do espaço, que se encontram em filmes expressionistas («Das Kabinett des Doktor Caligari» – O Gabinete do Doutor Caligari; «Metropolis» – Metrópolis ou «Der Letzte Mann» – O Último dos Homens).

Ao mesmo tempo, a concepção bidimensional do espaço pictórico reencontra-se em filmes que utilizam o ecrã como uma simples superfície plana, o que acontece nos filmes abstractos experimentais de Eggeling ou de Fischinger, por volta de 1925, e depois os de Len Lye ou, mais recentemente, de McLaren.

Segunda conclusão importante: *toda a história da pintura, encarada do ponto de vista da expressão da temporalidade, «chama» o cinema.* É particularmente evidente esta afirmação nos frescos do *Quattrocento,* perante os quais Luciano Emmer mais não teve do que passear a sua câmara para restituir a sucessão temporal que os pintores da época haviam sido obrigados a substituir por uma contiguidade espacial. Que Emmer se tenha por vezes enganado, que tenha desfigurado em «Il Dramma di Cristo», por exemplo, a plástica admirável e específica de Giotto ao «animar» as composições hierárquicas e monumentais, isto é outra história. O essencial é que o cinema desempenhou a sua função de arte da planificação-montagem ao «dramatizar» uma acção que se encontrava petrificada numa temporalidade que permanecia virtual. Do mesmo modo, o filme pode «contar» «O Embarque para Citera», de Watteau, («Fêtes Galantes», de Jean Aurel) ou «O Inferno», de Bosch («Il Demoniaco nell'Arte», de Castelli) ou ainda as quermesses alegres de Rubens (Storck e Haesaerts)[164].

[164] Ver, um pouco à margem do nosso objectivo, o artigo muito interessante de Jean-George Auriol intitulado «Les Origines de la Mise en Scène», no número de Outubro de 1946 de *La Revue du Cinéma*. O autor pretende mostrar que, desde a Renascença, pintores, escritores e músicos fizeram «filmes». Deste modo, «A Torre de Babel», de Brueghel, o Velho, é um «film-fleuve» («filme-rio»), e o seu quadro «O Mau Pastor» implica um *travelling* para trás, enquanto Botticelli criou o culto da vedeta e as cenas da batalha de Paolo Ucello anunciam as de «The Birth of a Nation» (O Nascimento de uma Nação) e de «Alexander Nevsky» («Alexander Nevsky»). Acrescentarei, pela minha parte, o carácter espantosamente cinematográfico das iluminações de Georges de La Tour.

Mas há um problema de carácter geral que se coloca relativamente à utilização das obras pictóricas pela câmara e em especial daquelas que não comportam qualquer espécie de temporalidade especializada. Devem mostrar-se as telas na sua qualidade de superfícies quadrangulares envolvidas numa moldura que delimita um espaço preciso (é o que fazem mais vulgarmente Storck e Haesaerts, assim como Emmer), ou pode dispensar-se esta obrigação e mostrar o universo pictórico do artista, concebido como totalidade de um certo número de telas, permanecendo estas virtuais quanto à sua individualidade própria? Este é o caso do notável «Van Gogh», de Alain Resnais, onde a câmara explora os diversos quadros na sua condição de fragmentos múltiplos de um mesmo universo mental, assim como «Le Monde de Paul Delvaux», em que, de maneira análoga, Henri Storck nos introduz, segundo um objectivo expresso pelo título do seu filme, no universo artístico do pintor, sem jamais nos permitir ter em relação às suas telas uma distanciação que consentisse uma opinião estética sobre essas obras na sua qualidade de objectos individuais.

Sem dúvida que a escolha de um ou de outro método depende de cada caso particular (universo do pintor, temperamento do cineasta). Mas é evidente que a segunda atitude é a única que pode realmente produzir obras cinematográficas válidas, que não sejam uma simples transcrição, mesmo sendo discutíveis no plano do rigor documental, na medida em que recriam no ecrã um *universo estético global,* que é conforme ao do pintor, mas escamoteia os quadros que dele são, no entanto, os componentes elementares e inalienáveis. Além disso, não se concebe a aplicação de um tal método a pintores abstractos puros, como Kandinsky, Delaunay ou Mondrian. A temporalização fílmica não teria o mínimo papel a desempenhar nessas obras, que são *espacialidade pura.* Por outro lado, escolhendo uma demonstração pelo absurdo, poder-se-ia imaginar um cineasta que, fazendo um filme sobre Eiffel, não nos mostrasse mais que uma série de fragmentos e de pormenores da famosa torre, sem nunca a apresentar na sua integralidade, em plano geral?

O cinema tem portanto o privilégio de ser uma arte do tempo que goza igualmente de um *domínio absurdo do espaço.* Se é inegável que o domínio que ele exerce sobre o tempo e o vigor, com o qual pode tornar sensível a duração,

são os seus caracteres mais específicos e originais, em contrapartida, ele é a única arte que, concluindo as tentativas pictóricas seculares, pôde criar um espaço vivo, integrando nele o tempo de tal forma intimamente que o transforma num *continuum espaço-duração* absolutamente específico.

Se, com efeito, exceptuarmos a pintura, todas as outras artes plásticas e o teatro realizam-se no espaço material, criando formas que se desenvolvem no espaço, não sendo este mais do que o seu suporte, o seu receptáculo, o lugar virtual de todas as suas possibilidades. A arquitectura e a escultura não se definem pelo espaço onde manifestam as suas formas, e o seu volume, e embora ocupem um certo espaço, este não é apreendido como espaço, mas sim como uma massa pesada e impenetrável. Existe uma complementaridade dialéctica entre o espaço receptáculo por um lado e, por outro, o espaço forma (o primeiro é material e «aberto», o segundo estético e «fechado») que é a própria obra e que não oferece ao espectador a possibilidade de uma experimentação pessoal e arbitrária.

Teatro e dança utilizam o espaço como um puro suporte material. A encenação teatral ou coreográfica não consiste propriamente na construção ou na organização de um espaço estético, mas sim *no relacionamento de movimentos* numa estrutura expressiva e definida. O espaço coreográfico não tem qualquer importância como tal; de resto não se pode falar de um espaço coreográfico específico, mas apenas de espaços diversos onde evoluem dançarinos. Quanto à encenação teatral, ela não é, em última análise, indispensável: uma tragédia antiga pode muito bem ser representada diante de uma cortina, com personagens perfeitamente imóveis. Aliás, na maioria dos casos, não se perde nada de essencial se se limitar à leitura de uma peça de teatro[165], salvo, é claro, se o encenador efectuar relativamente ao texto um verdadeiro trabalho de criação plástica e/ou dramática.

Arquitectura, escultura, teatro e dança são, portanto, artes *no* espaço. Em contrapartida – e a diferença é essencial – o cinema é uma arte *do* espaço. Quero dizer que o cinema *reproduz* de maneira muito realista o espaço mate-

165 Infelizmente, o interesse de muitos filmes limita-se, igualmente, à leitura dos seus argumentos.

rial real e, além disso, *cria um espaço estético absolutamente específico,* cujo carácter artificial, construído e sintético já foi demonstrado. Em todo o caso, o espaço dramático, tal como aparece no ecrã, de modo algum pode ser separado das personagens que nele evoluem. Ele não é suporte, um lugar onde a acção seria «encenada» (vê-se como é falso este termo quando aplicado ao cinema), pois, neste caso, um indivíduo que se encontrasse ao lado da câmara durante a filmagem veria o essencial do filme, enquanto, inversamente, só o que aparece no ecrã é verdadeiramente específico desta arte. O espaço fílmico é *um espaço vivo, figurativo, tridimensional,* dotado de temporalidade como o espaço real e que a câmara experimenta e explora como nós o fazemos com este último. Para além disso, o espaço fílmico é *uma realidade estética,* do mesmo modo que a pintura, sintetizada e densificada, como o tempo, pela planificação e pela montagem.

Este «realismo» espacial do filme explica que nós possamos «penetrar» tão facilmente no espaço dramático e aderir à acção. Vimos que a redescoberta do espaço pelo cinema se encontra ligada à utilização consciente da profundidade de campo e ao abandono da estética da montagem, que tende a temporalizar, a conceptualizar o espaço. Ao mesmo tempo, o espaço é intimamente compenetrado pela duração num *continuum* indissociável. É idêntico ao da vida real, mas nele a duração é activada e valorizada, tornada sensorialmente perceptível, enquanto na realidade ela é geralmente inconsciente ou subconscientemente apresentada. É graças a este domínio absoluto sobre a duração que o filme se integra tão facilmente nos nossos sonhos pessoais, na nossa aventura interior.

O cinema «tritura» o espaço e o tempo a ponto de *transformar um e outro numa interacção dialéctica.* É como se, graças ao acelerado e ao retardador, mostrasse ora uma, ora a outra face da realidade: a vida em acção, as coisas em movimento. Assim, o crescimento das plantas aparece-nos basicamente como um ritmo temporal. Visto em acelerado, torna-se, em primeiro lugar, um movimento no espaço; inversamente, quando seguimos, através do pensamento, a trajectória de uma bala de espingarda, somos sensíveis, antes do mais, à sua estrutura espacial. Pelo contrário, quando a vemos ao retardador, é o seu aspecto temporal que nos impressiona em particular. Isto confirma o que eu dizia atrás acerca da dualidade, das dimensões do nosso mundo. Quando experimentamos activamente o espaço, o tempo esbate-se na nossa percepção (toda a gente sabe que quando se viaja a tirania do tempo se torna menos obsidiante); pelo contrário, ele impõe a sua presença implacável se o espaço permanecer para nós num estado de virtualidade (um homem que passa dez anos da sua vida na prisão sente o tempo com uma dolorosa acuidade). Concluamos com Jean Epstein, afirmando que «se [...] o cinema entrelaça a dimensão no tempo com a dimensão no espaço, ele demonstra também que todas estas relações nada têm de absoluto, nem de fixo e que são, de modo oposto, natural e experimentalmente variáveis até ao infinito[166]».

Após este longo mas necessário estudo do espaço fílmico, devem mencionar-se rapidamente os diversos processos de expressão ou de evocação do espaço dramático, isto é, o *espaço representado.*

Pode tratar-se, primeiramente, de uma *localização* espacial, da designação de um lugar. Nesse caso recorrer-se-á muito simplesmente a uma legenda, ou então o aspecto físico, o vestuário das personagens e os elementos do cenário (paisagem, monumentos conhecidos) encarregar-se-ão da localização.

Por outro lado, poderá tornar-se necessária a evocação ou a significação de uma deslocação no espaço, que será então expressa por uma trajectória, desenrolando-se num mapa e indicando a viagem efectuada («I Am a Fugitive from a Chain Gang» – Eu Sou um Evadido; «Le Dernier Milliardaire» – O Último Milionário; «Mutiny on the Bounty» – Revolta da Bounty), por etiquetas de hotel que se acumulam numa mala («Suspicion» – Suspeita), por um globo terrestre que roda e pára, mostrando o objectivo da imagem («Circus» – «Circo», de Alexandrov), por uma sucessão de cenários típicos em fundidos encadeados («The Grapes of Wrath» – As Vinhas da Ira: tabuletas a indicar os vários Estados por onde passam os protagonistas, vendo-se também os números das estradas; «La Grande Illusion» – A Grande Ilusão: as indicações sucessivas dos nomes de campos de prisioneiros), ou simplesmente, se a deslocação é indeterminada e não oferece interesse geográfico, por paisagens vistas em *travellings* («La Strada» – A Estrada) ou finalmente por um tema

[166] *Le Cinéma du Diable,* p. 101.

visual (rodas de locomotiva, cada vez que «Monsieur Verdoux» – O Barba Azul, efectua uma viagem).

A evocação da deslocação pode também fazer-se por meio de um cenário em *transparência,* que vai mudando perante uma personagem real que não sai do seu lugar («La Tête d'un Homme» – O Preço de uma Vida) ou por um encadeamento em fundido sobre um objecto idêntico ou semelhante que a câmara foca em grande plano, enquanto um *travelling* para trás revela seguidamente um outro cenário confinante («Poedinok» – «O Duelo»).

O cinema tem a particularidade de nos ajudar a *vencer o espaço,* transportando-nos num instante para qualquer lugar do planeta, da Gronelândia de «Nanook of the North» (Nanuk, o Esquimó), à Austrália de «The Overlanders» (A Pista dos Gigantes), das estepes de «Potomok Chingis-Khana» (Tempestade na Ásia) à floresta aquática de «Louisiana Story». Mas, para além desta função de conhecimento, o cinema tem principalmente a particularidade de poder fazer aparecer espaços dramáticos perante os nossos olhos. Ou ainda os espaços fechados e abafantes onde seres humanos se amam ou se aniquilam segundo o esquema eterno da tragédia: o cabaré de «Sylvester» (A Noite de São Silvestre), a barraca de madeira de «The Wind» (O Vento), o fortim de «The Lost Patrol» (A Patrulha Perdida), a diligência de «The Stagecoach» (A Cavalgada Heróica), o submarino de «Les Maudits» (Os Malditos) ou o palácio monstruoso de «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés). Mas frequentemente o espaço também se dilata até ao horizonte e as pessoas parecem então absorvidas pela natureza que os protege (os pântanos de «Paisà» – Libertação) ou os esmaga (o deserto de «Greed» – Aves de Rapina), podendo ainda ser a testemunha muda e desmedida do seu amor (a praia de «Remorques»).

Na obra de Fellini (pelo menos nos seus primeiros filmes) e principalmente na de Antonioni, o espaço desempenha um papel fundamental: não se trata nunca de um simples ambiente documental e descritivo, constituindo antes um volume dramático privilegiado que representa um papel análogo, mas inverso, àquele que preencheu no *Kammerspiel,* por exemplo. Em Fellini, o espaço acentua a miséria moral das personagens e as cenas cruciais decorrem, na maior parte das vezes, perante horizontes infinitos («Il Bidone»- O Conto do Vigário, «La Dolce Vita» - A Doce Vida). Em Antonioni a relação é mais subtil: o espaço

não possui tanto um significado simbólico (a planície do Pó em «Il Grido» – O Grito, a paisagem lunar de «L'Avventura» – A Aventura, a cidade tentacular de «La Notte» – A Noite, o deserto de «Professione: Reporter» – Profissão: Repórter), mas apenas metafórico, na sua dimensão de dado figurativo e plástico que o faz entrar em ressonância com a interioridade dos indivíduos.

Eles foram precedidos nesta via por Rossellini («Paisà» – Libertação, «Germania Anno Zero», «Stromboli, Terra di Dio» - Stromboli, «Viaggio in Italia» – Viagem a Itália) e mais ainda pelo japonês Ozu, cujo papel de pioneiro foi durante demasiado tempo ignorado na Europa, mas que é, sem qualquer sombra de dúvida, o iniciador da concepção do cenário como elemento dramaticamente *neutro* e puramente estético.

Nos cineastas *modernos* como Wim Wenders («Im Lauf der Zeit» – Ao Correr do Tempo), Theo Angelopoulos («O Thiassos» – A Viagem dos Actores), Chantal Akerman («Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles» – Jeanne Dielman) e André Téchiné («Souvenirs d'en France»), o espaço é uma determinante essencial do universo fílmico sem intervir de outra forma a não ser como quadro objectivo da acção. Passando à prática esta nova «regra das três unidades» que são o *plano fixo,* o *plano geral* e o *plano-sequência,* estes cineastas (e alguns mais, tais como Philippe Garrel, Marguerite Duras ou Jean-Marie Straub) encarnaram, pelos meados dos anos 70, a vanguarda extrema do «cinema novo», ao valorizarem o espaço (e consequentemente o tempo) pela fixidez e objectividade do olhar que sobre ele lançam. Ao fazerem isto, instauravam um espaço não pitoresco e não simbólico, mas puramente psicológico e plástico e, portanto, especificamente fílmico.

13. O TEMPO

«A experiência ensinou-nos», escreveu Jean Epstein, «a distinguir três espécies de dimensões, perpendiculares entre si, para nos orientar comodamente no espaço, mas não nos ensinou, de modo geral, mais do que uma dimensão do tempo. Este tem de particular o facto de nós lhe atribuirmos, sempre de modo geral, um sentido rigorosamente único, como o escoamento entre o passado e o futuro[167]...» O tempo é, com efeito, uma força irresistível, pelo menos o tempo objectivo e científico. Mas (e já se falou suficientemente do tempo no precedente capítulo de modo a que esta verificação seja agora evidente) o mesmo não sucede para o homem quando «ele interroga a sua percepção interior, cujas informações confusas, diversas e contraditórias, permanecem irredutíveis a uma medida comum exacta. Muitas vezes parece até que a própria duração não existe, num espírito absorvido pelo presente... A inconstância, a vaga do tempo vivido provêm de que a duração do eu é entendida num sentido interior complexo, obtuso, impreciso: a cinestesia[168]».

É importante, em primeiro lugar, notar, com Bela Balaz, que o cinema (ou antes: a planificação-montagem) introduz um tripla noção do tempo: o tempo da *projecção* (a duração do filme), o tempo da *acção* (a duração diegética da história contada) e o tempo da *percepção* (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjectiva, tal como a sua consequência negativa eventual: a noção do aborrecimento, isto é,

---

[167] *Le Cinéma du Diable*, pp. 107-108.
[168] *Idem*, pp. 109-110.

o sentimento de uma duração excessiva nascida de uma impressão insuportável de duração.)

Ora, perante um sistema de referência tão fugitivo e evanescente, e ao mesmo tempo tão tirânico, o homem dispõe, pela primeira vez, de um instrumento capaz de dominar o tempo: a câmara pode, com efeito, tanto acelerar como retardar, inverter ou parar o movimento, ou seja, o tempo.

O *acelerado* tem, primeiramente, um interesse científico e permite tornar visíveis os movimentos extremamente lentos, os ritmos mais imperceptíveis, tais como o crescimento das plantas ou a formação dos cristais. «A câmara ignora a natureza morta», escreveu precisamente Jean Epstein, e Blaise Cendrars afirmou: «Com o acelerado, a vida das flores torna-se shakespeariana». Rouquier serviu-se do processo em «Farrebique» para condensar, nalguns minutos, longos espaços de tempo, fazendo as sombras correr de noite, no flanco das colinas, à velocidade de um maremoto fulminante e obscuro. O acelerado foi igualmente, desde muito cedo, uma fonte de efeitos cómicos. Em «Onésime Horloger» vê-se o herói, a fim de entrar mais depressa na posse de uma herança, desarranjar o relógio do *Observatoire:* então, todos os ritmos temporais são fantasticamente acelerados e uma criança nasce e torna-se homem num instante. Em «À Propos de Nice» (A Propósito de Nice), a visão de um cortejo fúnebre em movimento acelerado cria uma irresistível impressão de ridículo e de zombaria; em «Staroye i Novoye» (A Linha Geral), um operário critica a lentidão dos serviços administrativos e vêem-se os burocratas assustados a tratarem do caso com toda a velocidade; a heroína de «It Should Happen To You» (Uma Rapariga Sem Nome) impacienta-se com a demora dos operários que pintam o seu nome num painel publicitário: vêem-se então os pintores começarem a trabalhar com uma velocidade louca, correspondendo ao sonho da jovem que deseja ver o trabalho concluído rapidamente. Mas o acelerado pode também criar curiosos efeitos dramáticos ao materializar uma corrida desenfreada de nuvens no céu («Le Tempestaire», «Herz aus Glas» – Coração de Gelo, «Rumble Fish» – Juventude Inquieta) ou ao criar uma atmosfera de estranheza, como em «Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens» (Nosferatu, o Vampiro), quando se testemunha a cavalgada fantástica do fiacre no país dos fantasmas ou o transporte dos caixões pelo vampiro.

O *retardador* permite conhecer os movimentos muito rápidos e que são imperceptíveis à vista desarmada (a bala de um revólver, as pás de uma hélice em acção), mas pode também dar, no plano dramático, uma singular impressão de força (a tempestade ao retardador em «Le Tempestaire») ou de esforço intenso e contínuo (confrontar a experiência de Pudovkin ao intercalar numa cena, representando um homem a ceifar erva, grandes planos dos músculos das suas costas e da foice em movimento[169]). Pode igualmente representar um valor simbólico. Em «Potomok Chingis-Khana» (Tempestade na Ásia), o general britânico dá ordem para perseguir os partidários soviéticos; vê-se então uma companhia de soldados a dar meia volta ao retardador e este efeito técnico exprime muito bem a impotência do ocupante na sua luta contra os patriotas. As cenas de morte violenta são frequentemente mostradas em câmara lenta, como se por uma dilatação dramatizadora do instinto fatal: o metralhar dos amantes pela polícia («Bonnie and Clyde» – Bonnie e Clyde) e o assassínio da esposa («Woyzec» – Woyzeck, o Soldado Atraiçoado)[170]. O retardador sugere em geral a intensidade excepcional do momento, a felicidade ou a aflição: uma mulher penteia-se e a sua cabeleira parece flutuar suavemente no ar, dando a imagem de uma tranquila felicidade («Putyovka v Zhizn» – «O Caminho da Vida»); em contrapartida, note-se a queda lenta da ampla cabeleira que uma jovem corta para escapar ao marido que lhe querem impor («Dorogoi Tsenoi» – «À Custa da Sua Vida»), a qual simboliza o fim da juventude feliz e despreocupada. Finalmente, conhece-se a célebre e admirável sequência do desfile, filmado ao retardador (com uma curiosa e fascinante música de Jaubert, gravada ao contrário[171]), dos alunos no dormitório devastado de «Zéro de Conduite» (Zero em Comportamento), efeito pelo qual Vigo pretendeu, ao que parece, exprimir simultaneamente a singularidade poética do sonho e a nostalgia das revoltas impossíveis.

A *inversão* do tempo foi muitas vezes utilizada como fonte cómica. Desde 1896 que Lumière se servia da inversão para mostrar uma parede demolida e

[169] Citado por Lindgren, *op. cit.*, p. 138. Assinalemos a beleza do esforço humano ao retardador em certas reportagens desportivas.

[170] Pode sugerir um fenómeno que não é possível dar a ver: o percurso inexorável da bala e da faca que vão abater dois antagonistas («Hannie Caulder»).

[171] Jaubert (*Esprit*, 1 de Abril de 1936).

que se reconstrói por si própria. René Clair também a utilizou para sugerir a perturbação do jovem advogado de «Les Deux Timides» (Os Dois Tímidos), que se atrapalha com as suas ideias e recomeça sem cessar a sua defesa: vê-se então a cena já descrita (o acusado a trazer flores à sua mulher) a desenrolar-se ao contrário, várias vezes, e cada vez mais depressa, à medida que aumenta a desorientação do jovem. Em «Vampyr» (Vampiro), a inversão destina-se a aumentar o mistério da história: vê-se a sombra de um homem a padejar terra ao contrário. Outros exemplos: quando o velho marinheiro domina a tempestade, as ondas parecem flores de espuma formando maravilhosos efeitos poéticos («Le Tempestaire»); imagem análoga quando Cégeste surge do mar no meio de uma corola de espuma que o projecta para o céu («Le Testament d'Orphée» - O Testamento de Orfeu). Numa outra perspectiva, Sacha Guitry recorreu a este processo para fazer o guarda do palácio principesco do Mónaco dançar uma espécie de bailado («Le Roman d'un Tricheur» – O Romance de um Jogador) e a ideia foi retomada numa curta-metragem inglesa, realizada durante a guerra, na qual o exército nazi era ridicularizado graças a uma hábil montagem que o fazia executar passos de marcha ao som de uma música de cervejaria («Lambeth Walk»). Assinalemos que Chaplin utilizou este truque (sem que o espectador se apercebesse) em «Pay Day» (Dia de Pagamento), no momento em que ele empilha, numa cadência infernal, os tijolos que um companheiro lhe arremessa do solo para o andaime, onde se encontra e que consegue apanhar nas posições mais inverosímeis. Por outro lado, recordamos que «Hellzapoppin» (Parada de Malucos) oferece alguns exemplos inenarráveis de inversão. Mas Eisenstein serviu-se do processo de maneira muito mais original e com um fim expressivo, em «Oktiabr» (Outubro): no momento em que Kerenski toma o poder, uma estátua do czar, derrubada pouco antes, volta ao lugar por si própria, significando que o reinado da reacção vai recomeçar.

Enfim, a *paragem* do movimento permite estranhos efeitos já mencionados a propósito da evocação da morte. Eis um exemplo de utilização mais simbólica do processo: no momento em que um justiceiro vai atingir o traidor com a sua espada, um plano (estranho à acção) mostra uma onda que se imobiliza em pleno movimento, tal como o traidor fica detido pelo terror («Veliki Voin Albanii Skanderberg» - «O Grande Guerreiro Albanês Skanderberg»). O mais célebre

destes efeitos encontra-se em «Les Visiteurs du Soir» (Os Trovadores Malditos): os enviados do Diabo suspendem a marcha do tempo, materializando-a com uma paragem do movimento que imobiliza os dançarinos em pleno baile. Todavia, é claro que o processo conduz a um fracasso, pois, ao representar-nos o tempo *em vias de parar,* evidencia deploravelmente (e ingenuamente) a própria realidade do desenrolar do tempo, enquanto que, do ponto de vista psicológico, teria sido necessário, pelo contrário, fazer-nos esquecer que o tempo é um fluxo irresistível, *que não se pode fazer parar;* para que o tempo *pare* é preciso que já não tenhamos consciência do seu escoamento e, se o materializarmos através de um abrandamento do movimento da imagem, ele acaba por se impor, proporcionalmente, à consciência.

Quanto à *paragem na imagem* (não precedida de uma desaceleração), tornou-se de uso corrente, principalmente no fim dos filmes para significar precisamente a paragem no desenrolar da narrativa. Um dos exemplos mais eficazes (porque dos mais discretos) de utilização deste processo encontra-se em «Jules et Jim» (Jules e Jim): no momento em que os dois amigos se voltam a encontrar, após cinco anos de separação, uma breve paragem da imagem parece eternizar este instante de felicidade.

Debrucemo-nos agora sobre a formulação de uma distinção essencial: o conceito de tempo implica, simultaneamente, o de *data* e o de *duração.* Os meios não faltam para indicar a data de maneira mais ou menos exacta, mas eles não apresentam, na verdade, grande interesse. Poder-se-á recorrer, por exemplo, a legendas colocadas no início do filme ou das sequências («A acção decorre em Paris em 1890»), ou à presença de um calendário (uma cena, de «From Here to Eternity» – Até à Eternidade, que se passa na véspera do ataque japonês a Pearl Harbour, é também autenticada por um calendário com a data de 6 de Dezembro de 1941), ou à alusão a um acontecimento histórico localizado com exactidão no tempo (a mobilização de Agosto de 1914 em «Limelight» – Luzes da Ribalta), ou à referência a um acontecimento de ordem social (o Carnaval, em «I Vitelloni» – Os Inúteis), ou ainda à presença (ou ausência) de um monumento cuja data de construção (ou de demolição) é conhecida (a construção da torre Eiffel em «Douce» – Coração Impaciente). Finalmente, o estilo do vestuário basta, em geral, para localizar aproximadamente a acção no tempo; quanto

à estação, ela é indicada pela paisagem (folhas caídas, neve, etc.), enquanto a hora do dia será indicada, se for necessário, por um relógio que se vê ou ouve bater.

A expressão da *duração* é muito mais interessante, pois põe em jogo processos propriamente fílmicos. O termo «duração» é susceptível de ser tomado em duas acepções sensivelmente diferentes. Pode primeiramente pretender-se insistir no *escoamento* do tempo, acentuar a sua fuga, sublinhar *o tempo que passa*. Para isso recorre-se a um grande número de processos técnicos em diversas perspectivas. Pode encarar-se, em primeiro lugar, aquilo que denominarei de ponto de vista «objectivo», isto é, os acontecimentos encontrar-se-ão confrontados com um sistema de referência científica e social: pode utilizar-se a passagem das páginas de um calendário (em «Der Blaue Engel» – O Anjo Azul, o professor arranca com o ferro de frisar as últimas páginas do ano de 1924, depois um fundido encadeado faz aparecer o ano de 1929) ou recorrer-se a um objecto cuja transformação em fundido encadeado indica o escoamento de um certo lapso de tempo mais ou menos determinável com rigor (um relógio cujas agulhas mudam de lugar, um cigarro ainda não completamente consumido, uma janela primeiramente iluminada pelo sol e depois vista de noite, etc.), ou indicar a passagem do tempo através do crescimento de uma criança («The Kid» – O Garoto de Charlot; «Miracolo à Milano» – O Milagre de Milão; «Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima»; «Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés, etc.), ou ainda através do desenvolvimento de uma gravidez («Zemlia» – «Terra»; «Sommaren Med Monika» – Mónica e o Desejo; «Les Fruits Sauvages»; «Five» – Os Cinco; «The Salt of the Earth»).

Mas pode acontecer que o realizador apenas pretenda sugerir uma *duração indeterminada*, isto é, sem que seja possível, nem se afigure útil, determinar a extensão do período decorrido. O truque do calendário poderá ainda ser utilizado, como em «Scarface, Shame of a Nation» (Scarface, o Homem da Cicatriz), onde se vê um calendário ser desfolhado ao ritmo das rajadas de uma metralhadora. Em «La Symphonie Pastorale» (A Sinfonia-Pastoral) e em «Le Journal d'un Curé de Campagne» (Diário de um Pároco de Aldeia), são os cadernos de um diário íntimo que marcam, pela sua acumulação progressiva, o escoamento

do tempo. Mais ainda, poder-se-á recorrer a um jogo de cena de carácter expressivo: o crescimento da intimidade e dos sentimentos amorosos entre duas personagens é evocado por apertos de mão cada vez mais longos («Fait Divers») ou por toques de sineta, primeiramente hesitantes e depois decididos («Lady Windermere's Fan» – O Leque de Lady Windermere). Acontece também que a passagem do tempo seja apresentada por um plano que não tem especial função na acção e cujo valor e interesse são simbólicos: em «The Kid» (O Garoto de Charlot), um plano de nuvens que atravessam lentamente o céu é intercalado entre a sequência inicial, onde a criança é ainda um bebé, e a sequência seguinte, onde ele já tem cinco ou seis anos; montagem semelhante em «Varsovie Quand Même», onde uma longa panorâmica sobre o céu carregado simboliza os cinco anos de opressão nazi na capital polaca. Em «Une Partie de Campagne» (Passeio ao Campo), o longo *travelling* para trás (já citado) sobre a ribeira salpicada de chuva contém, além de um valor dramático espantoso e insólito, o sentido de uma fuga do tempo e de um passado irremediável. Finalmente, o último processo, mas não menos interessante e sem dúvida o mais fílmico, é o recurso a um efeito de montagem em fundidos encadeados de tipo impressionista: em «Thieves Highway» (O Mercado dos Ladrões), a viagem nocturna é evocada por uma série de fundidos e de encadeados da auto-estrada iluminada pelos faróis dos automóveis, juntamente com planos do rosto atento do homem. Uma tal montagem exprime com notável vigor a monotonia da viagem e a densidade do esforço físico indefinido do motorista e, ao mesmo tempo, uma espécie de fusão indefinida e homogénea de todos os instantes desta viagem, nenhum dos quais teve um carácter particular definido. O mesmo processo serve para simbolizar, em «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés), a viagem de Susan através dos Estados Unidos: uma série de fundidos, onde se sobrepõem o rosto da heroína, títulos de jornais, a face exuberante do professor de canto e a lâmpada que dá sinal para o início das representações. Por fim, Welles ainda utilizou este efeito para exprimir, através de fundidos de ruas e de fábricas num *travelling* para a frente, as repetidas tentativas de George, à procura de trabalho («The Magnificent Ambersons» – O Quarto Mandamento). Esta montagem tem um valor de repetição e corresponde muito exactamente a um imperfeito frequentativo, onde a mistura das imagens criada pelos fundidos sugere muito bem o

cruzamento indistinto destas diversas tentativas na memória do herói. As viagens indeterminadas dos artistas ambulantes de «La Strada» (A Estrada) são evocadas por um processo análogo, mas segundo um tratamento mais realista (pois a tónica não é colocada especialmente sobre a sua duração): *travellings* de paisagens ligados por fundidos encadeados. Finalmente, em «Myortvyi Dom» («Recordações da Casa dos Mortos»), a duração da longa marcha dos prisioneiros políticos de São Petersburgo até à Sibéria é evocada pela sucessão das estações (a neve, os rebentos das flores, as flores, as colheitas)[172].

Mas, por vezes, tem-se a intenção de exprimir, ao inverso, a *permanência* do tempo, o tempo que dura, ao acentuar os momentos onde praticamente nada se passa, mas onde a duração é intensamente vivida: recorrer-se-á então a diversos processos. Citei anteriormente o processo utilizado por Epstein, em «La Chute de la Maison Usher» (A Queda da Casa Usher), espécie de palpitações da fotografia, para tornar lancinante o bater das horas no espírito perturbado do castelão; em «The Cat and the Canary» (O Legado Misterioso), um mecanismo de relojoaria é sobreimpresso à imagem de pessoas que esperam; em «Människor i Stad» («O Ritmo da Cidade»), Sucksdorff dá a opressão física que precede a tempestade através de imagens de pessoas prostradas e a suar, com uma música lancinante e o ruído absorvente de um tiquetaque de relógio; são as gotas de água a cair de uma torneira num ritmo imutável que criam a atmosfera pesada de vigília fúnebre do marido em «Mat» (A Mãe); a espera angustiada dos homens dissimulados no toldo é ritmada pelo arquejo da locomotiva de «La Bataille du Rail» (A Batalha do Rail).

Mas ao tentar dar uma imagem (e portanto uma transcrição *espacial*) de duração, todos estes efeitos, repetimos, materializam o tempo sem, contudo, fazer ressentir a impressão subjectiva da duração.

---

172 Lembremos também que uma montagem rápida pode exprimir com força a rapidez de uma acção (marcha de uma locomotiva, em «La Roue» – A Roda; cavalos a galopar, em «Arsenal» – «Arsenal», e portanto, acessoriamente, a fuga do tempo.

Por outro lado, o cruzamento parcial de planos pode dilatar e densificar a duração (ver a nota 71) e um plano «anormalmente» longo pode tomar uma significação psicológica particular (ver as páginas 97 e 189).

Em definitivo, o melhor processo de expressão da duração intuitivamente vivida é a montagem.

A lentidão da montagem (isto é, a utilização de planos longos e muito longos) é o meio mais eficaz para fazer sentir a estagnação do tempo, a duração, e isso de modo não consciente (dado que nenhum truque técnico pretende *representar* esta duração). Ora, é evidente, depois de Bergson, que a nossa apreensão da duração é intuitiva e que aquilo que apercebemos conscientemente não é mais do que o sistema de referência temporal simultaneamente racionalizado e socializado no qual vivemos.

E se é verdade, como vimos, que o espaço e o tempo se encontram, no cinema, intimamente ligados num *continuum* no interior do qual evoluímos sem qualquer constrangimento, é normal, sendo o espaço apresentado por blocos maciços (graças a planos longos), que o tempo se imponha a nós também como uma totalidade indivisível, ou seja, não como uma sequência de instantes, mas como uma *duração.*

A montagem seria assim o meio mais específico de expressão da duração. Este aspecto do seu papel criador é uma descoberta relativamente recente. Quase simultaneamente, «Okasan» («A Mãe»), «I Vitelloni» (Os Inúteis) e «Les Orgueilleux» (Os Orgulhosos), em 1952-53, para não citar senão alguns exemplos significativos antes dos de Mizoguchi e de Antonioni, descobertos um pouco mais tarde, conseguiram exprimir a duração através de uma montagem de planos muito longos. Poder-se-ia dizer que se consegue representar a duração, concretizá-la, *filmando-a na sua integralidade.* Torna-se ainda necessário que a acção não contrarie, pelo seu carácter rápido ou movimentado, a lentidão da montagem e é este o motivo por que um tal processo não é válido para todos os temas. Mas, em certos casos privilegiados, tem havido realizadores que conseguem dar ao espectador a sensação interna da duração, do tempo que se faz e se impõe: assim, a actividade quotidiana da vida da mãe em «Okasan», e da pequena criada («Umberto D» – Umberto D) ou a ociosidade em «I Vitelloni» (Os Inúteis).

Esta utilização do plano longo tornou-se moda nos filmes ocidentais no decorrer dos anos 60, mas é importante fazer notar que o cinema asiático sempre a praticou com maior ou menor frequência, em função de uma concepção da du-

ração radicalmente diferente. Convém sublinhar que o genial cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963) utilizou constante e conscientemente, desde os anos 30, o *plano-sequência* (e o plano fixo), o que confere aos seus filmes uma grande capacidade de fascínio.

O plano-sequência instaura uma continuidade de *espaço-duração* em que a duração é determinante, como mostra a longa cena de «Calle Mayor», em que uma rapariga conta a sua adolescência ao rapaz que lhe faz a corte: temos a impressão de que se trata de uma mesma cena, do ponto de vista temporal, mas os diversos momentos da conversa desenrolam-se (sem ruptura do diálogo) em lugares diferentes (se bem que Bardem não sugira visualmente a deslocação das personagens); existe portanto criação de um espaço-duração onde a continuidade temporal ignora a (possível) contiguidade espacial (supérflua).

AS DIVERSAS ESTRUTURAS TEMPORAIS DA NARRATIVA

No complexo espaço-tempo (ou *continuum* espaço-duração) que constrói o universo fílmico, torna-se agora evidente que é apenas o tempo, e só ele, que estrutura de forma fundamental e determinante qualquer narrativa cinematográfica, nunca sendo o espaço mais do que um quadro de referência secundário e anexo. É portanto em relação ao tratamento a que sujeita o elemento tempo que a construção de um filme deve ser analisada. Tentemos agora definir as várias formas de tratamento possíveis.

A. *O tempo condensado:* trata-se da forma mais usual com que o cinema trata o tempo. Já falei suficientemente desta actividade criadora da planificação e da montagem e limitar-me-ei a recordar as duas etapas principais: primeiramente, a colocação em evidência de uma continuidade causal única e linear no cruzamento das séries múltiplas da realidade corrente, depois, a supressão dos tempos mortos da acção, quer dizer, dos que não participam directa e utilmente na definição e no progresso da sequência dramática. Daí resulta esta condensação da duração e esta impressão de plenitude vivida que se sente perante o filme, plenitude essa que constitui um dos factores da sua força de

encantamento. O tempo da acção fílmica assim condensado é um dado especificamente estético. As regras de unidade de acção e de tempo, apesar do carácter artificial que, por vezes, muito justamente lhes apontam, permanecem perfeitamente válidas, e, apesar disso, não deixam de lembrar as alternâncias entre automatismo e consciência clara da vida real e, principalmente, a decantação que se produz na memória unicamente em proveito dos acontecimentos que nos «dizem respeito» directa e profundamente, mesmo se as causas da nossa selecção se processem a nível do inconsciente.

B. *O tempo respeitado:* alguns filmes tentaram respeitar integralmente o desenrolar do tempo, apresentando no ecrã uma acção cuja duração era dada como idêntica à do filme em si mesmo. Já Hitchcock, em «The Rope» (A Corda), certamente de forma involuntária (quero dizer com isto que não residia aí a sua maior preocupação), respeitara esse estímulo, rodando o seu filme praticamente num só plano: a câmara seguia incessantemente as personagens e as conjunções de bobinas faziam-se sem mudança de plano, através de fundidos negros. De forma mais sistemática, outros filmes pretenderam, em hora e meia de projecção, fazer-nos viver um período de tempo de duração estritamente idêntica (ainda que aproximada) da vida de um jogador de boxe («The Set-Up» - Nobreza de Campeão) ou de um xerife («High Noon» – O Comboio Apitou Três Vezes). Existe sempre, bem entendido, uma ficção: se, no primeiro destes filmes, não fosse visível, no plano inicial, um relógio público (marcando vinte e uma horas e cinco minutos) e, no plano final, o mesmo relógio (marcando vinte e duas horas e quinze minutos), e se, no segundo filme, não fosse visível outro relógio em numerosos planos, o espectador não teria qualquer meio de verificar se o postulado de base tinha sido respeitado. É que, na realidade, o tempo científico não coincide absolutamente com o tempo da percepção, o tempo psicológico do espectador, quer dizer, a intuição subjectiva e pessoal da duração, que depende do nosso estado físico e mental do momento, do nosso interesse e do nosso grau de «envolvimento» na história. O que é muito mais importante é que a planificação-tempo foi substituída pela planificação-espaço, o que significa que, em vez de se escolher à sua vontade e apenas em função do seu interesse dramático os fragmentos temporais a colocar no filme, o realizador foi obrigado

a respeitar a integralidade da duração. Por consequência, ele foi obrigado a determinar a sua escolha (pelo menos é essa a consequência lógica do postulado base) pela necessidade de assegurar de maneira exacta o não cruzamento temporal dos diversos fragmentos de acção que constituem o filme. Muito mais do que por causa da sua ideia preconcebida (que, no fundo, não é mais do que uma variante da unidade de tempo, cujo eminente valor dramático afirmo), «High Noon» (O Comboio Apitou Três Vezes) é importante porque, estabelecendo um final fatal e irremediável à acção (a chegada do comboio que traz o bandido que jurou vingar-se do xerife), ele valoriza a duração e obriga-a a desempenhar um papel dramático particularmente denso. O mesmo sucede em numerosos filmes em que a acção é limitada por um final trágico (a explosão da bomba atómica em «Genbaku No Ko» – «As Crianças de Hiroxima», o assalto da polícia em «Le Jour se Lève» – Foi uma Mulher que o Perdeu, uma execução capital em «Nous Sommes Tous des Assassins» – Pena de Morte, a morte da heroína de «Hon Dansande en Sommar» – Ela Só Dançou um Verão).

C. *O tempo abolido:* com esta designação falar-se-á de três filmes realizados quase na mesma época e que oferecem uma concepção extremamente audaciosa da temporalidade na acção. Trata-se primeiramente do filme de Alf Sjöberg, «Fröken Julie» (Vertigem), de 1950. A heroína e o criado de quarto do seu pai trocam confidências durante a noite de São João. O homem conta como, quando era rapaz, fora perseguido pela governanta do castelo por ter roubado batatas; assistimos então à perseguição da criança, depois há uma panorâmica que descobre (sem mudança de plano) Julie e Jean passeando a alguma distância um do outro. Por causa de uma outra desobediência, tinham batido ao rapaz; vê-se então ele a ser castigado, e seguidamente uma panorâmica mostra os criados reunidos (no passado), antes de apresentar o rosto de Julie, em grande plano, a escutar (no presente) a descrição de Jean. Mais tarde, Julie embebeda-se para esquecer a vergonha de se ter entregue ao seu criado e evoca, por sua vez, a infância dela. Vemos, ao lado dos heróis e no mesmo plano, Julie, ainda criança, passeando com a sua mãe antes da morte desta. Finalmente, decidida a fugir com Jean, a jovem força a secretária do pai. Neste momento, o pai chega ao castelo e ela imagina o que se vai passar. Aparece em primeiro plano,

enquanto descreve, com voz fora de campo, os acontecimentos que julga terem ocorrido e a cujo desenrolar assistimos por detrás dela: o pai, que se apercebera do roubo e chamara a polícia, faz-lhe uma pergunta (futuro) e aquilo que ela responde (presente e futuro) pode-se aplicar ao presente e ao futuro (palavras dirigidas a Jean – resposta à pergunta do pai). Há portanto aqui uma audaciosa síntese entre um comentário com *voz fora de campo* no *presente* e uma cena que materializa um *futuro* (que de resto é imaginado e que permanece um puro possível), síntese não apenas técnica, mas também dramática, pois é para evitar a situação intolerável e humilhante que receia e imagina que a jovem vai suicidar-se, única possibilidade de escapar à «desonra».

A polivalência temporal assim realizada por Sjöberg possui um espantoso vigor expressivo e aparece como sendo, apesar da sua audácia e da sua «leitura» relativamente difícil, perfeitamente válida do ponto de vista psicológico, apesar do seu carácter evidentemente não realista. A mistura dos tempos explica-se ao nível do presente na consciência: o desenrolar do filme, já o assinalei, assemelha-se muito à corrente da consciência em que as percepções exteriores reais e as motivações psíquicas mais profundas, surgidas da história do indivíduo, se inscrevem no mesmo plano da consciência vivida. Neste filme, os acontecimentos presentes e as recordações ou os «projectos» da imaginação inscrevem-se, e a identidade dos termos é curiosa, no mesmo plano

Lazlo Benedek, em «Death of a Salesman» (A Morte de um Caixeiro-viajante), de 1952, recorreu, com a mesma mestria, à mistura de temporalidades diferentes no mesmo espaço dramático. O caixeiro-viajante, Willy Loman, esgotado por uma vida de trabalho implacável, tem alucinações que evocam episódios do passado e são materializadas na própria imagem, onde o herói evolui, com o mesmo realismo. Eis um primeiro exemplo deste processo: a cena em que o protagonista se encontra com a sua mulher na cozinha da casa. O enquadramento apanha-o de frente, em primeiro plano, a mulher encontra-se sentada em segundo plano, enquanto no fundo se vê uma porta que dá para o vestíbulo. A mulher diz-lhe, em resposta a uma reflexão que ele acaba de formular: «Tu és o homem mais elegante do mundo!» e ele ri. Ouve-se nesse momento um outro riso, mais forte e mais trocista. O homem volta-se e apercebemo-nos de que o vestíbulo que víramos momentos antes se transformara num sórdido quarto de

hotel. Uma mulher prepara-se para se vestir e responde a uma pergunta que o homem dirige à sua esposa, enquanto ele avança para o fundo, penetra no quarto e agarra a mulher nos braços. Depois, após uma cena curta que constitui a materialização de um episódio do *passado,* o homem regressa à cozinha no *presente* e ouve-se a esposa responder à pergunta que ele fizera no momento de passar para o outro quarto. Assim, num breve instante, o homem reviveu uma cena inteira do passado que o realizador materializou na encenação, dando-lhe o mesmo carácter de realidade que à trama presente da história. No entanto, não será difícil admitir que se trata de qualquer coisa mais do que uma simples representação comum da recordação, visto que há coexistência material no mesmo plano dramático e técnico da realidade objectiva de um conteúdo memorial. Outro exemplo que se pode ver numa cena ulterior: Willy está a jogar às cartas com o seu vizinho Charley e começa a evocar o passado, olhando um retrato do seu irmão, Ben; vê-se então no fundo da sala, que se tornou maior e escureceu, aparecer Ben, que intervém na conversa entre Willy e Charley, sem que este último se aperceba de qualquer coisa. Depois, Charley vai-se embora e Willy corre atrás de Ben, apanha-o e entra com ele no passado.

Finalmente, encontram-se efeitos semelhantes (menos constantes, todavia) em «Ugetsu Monogatari» (Os Contos da Lua Vaga), de Mizoguchi, 1952. O herói do filme, Genjuro, chega ao mercado para vender louça de barro e vê aparecer uma princesa e a sua dama de companhia, que o convidam a ir a sua casa. Pouco a pouco o espectador compreende que estas duas personagens são fantasmas, se bem que apareçam dotadas da mesma aparência de realidade que os seres vivos que as rodeiam. A descoberta desta fantasmagórica existência é anunciada pela aparição da mulher de Genjuro, que todavia se encontra muito longe, junto das peças de seda de um vendedor ambulante, e ela é seguida por uma nova aparição quando o herói, de regresso a casa, vê a esposa bem amada, que todavia morrera havia já muito tempo.

Verifica-se, portanto, que a encenação temporalmente sintética de Sjöberg é a mais audaciosa porque as aparências do passado em «Fröken Julie» (Vertigem) são tratadas objectivamente como simples evocações memoriais perfeitamente lúcidas, enquanto Willy Loman é vítima de alucinações claramente apresentadas como tais (as luzes expressionistas e os cenários que se modificam) e Genjuro é enganado por fantasmas e aparições quase patológicas. Contudo, as soluções de Mizoguchi são as mais belas, pois têm simultaneamente um carácter onírico e poético que não existe em Sjöberg e Benedek. Seja como for, estes três filmes são notáveis pela forma audaciosa e realista como materializam a fusão de duas temporalidades num mesmo espaço dramático, problema que até então não fora resolvido (se exceptuarmos o exemplo já citado de «Prival Privideniye, Kotoroye ne Vozvrashchayetsya» - «O Fantasma que não Regressa» - a não ser pelo emprego da sobreimpressão ou do tradicional regresso ao passado.

D. Finalmente, *o tempo desordenado* (baseado na *evocação do passado* ou *flashback*) é, sem dúvida, o processo mais interessante de interpretação do tempo, do ponto de vista da narrativa fílmica, e parece ter sido utilizado muito cedo de forma consciente[173]; mas se foi, indubitavelmente, inspirado aos cineastas pelo romance, deve-se admitir que o cinema o emprega muitas vezes e frequentemente com eficácia, por motivos que é necessário agora analisar.

1. Motivos *estéticos,* primeiramente, com o fim de aplicar, de modo rigoroso, a regra da unidade de tempo (e a de lugar eventualmente). Seria errado subestimar a importância da unidade de tempo na génese de uma atmosfera dramática em numerosos filmes que nela encontraram uma das razões do seu valor («Sylvester» – A Noite de São Silvestre; «Le Jour se Lève» – Foi uma Mulher que o Perdeu; «Odd Man Out» – A Casa Cercada; «The Informer» – O Denunciante; «Les Portes de la Nuit»). Esta unidade de tempo pode ser muito atenuada no caso de uma acção que se divide em duas partes separadas por um longo período. Em vez de apresentar as origens do drama, mostrando seguidamente a sua conclusão, que se realiza vinte ou trinta anos depois, far-se-á começar o filme neste segundo período, estabelecendo-se depois uma evocação do passado que exporá os acontecimentos já decorridos, antes de se regressar ao presente para o desenrolar do drama. Deste modo, a obra fechar-se-á sobre si

[173] Sadoul encontrou um exemplo precoce num filme italiano, de 1911, «Nozze d'Oro», em que um velho casal evoca a guerra da independência (*Histoire générale du cinema,* t. III, 1, p.94).

mesma, contendo ao mesmo tempo uma simetria estrutural muito satisfatória, do ponto de vista estético, e uma simetria temporal que lhe dá uma unidade centrada no presente, que é o tempo mais eminentemente *participável,* como já o demonstrei por várias vezes.

2. Motivos *dramáticos:* o regresso ao passado consiste então em pôr o espectador, desde o início, perante o fim do filme. Esta construção, além do interesse estrutural que apresenta (ver o parágrafo precedente), tem a considerável vantagem de suprimir qualquer elemento de dramatização artificial devido à ignorância do desfecho, sublinhando, ao mesmo tempo, o conteúdo humano da obra, assim como a solidez da sua construção. Este processo contribui poderosamente para a criação de uma *unidade de tom,* tão importante numa obra: retira aos acontecimentos a sua aparente disponibilidade e revela o seu *sentido* profundo ao indicar ao espectador a direcção da futura acção. No caso de um filme de qualidade como «Hon Dansande en Sommar» (Ela Só Dançou um Verão), este género de narrativa sem surpresa depura o drama de qualquer forma de «suspense» e concentra o interesse sobre a trajectória psicológica das personagens e sobre a construção dramática, cuja arquitectura e rigor psicológico são então colocados em relevo. O mesmo processo se encontra em «Double Indemnity»(Pagos a Dobrar), em que o filme começa quando o angariador de seguros ferido chega ao escritório e se instala em frente do dictafone para contar a sua história. O facto do espectador saber desde logo que o drama vai acabar mal para o protagonista introduz uma atmosfera de fatalidade irremediável, que muito contribui para dar ao filme o seu carácter tão fascinante. Ter-se-á notado, aliás, que este tipo de construção nada mais faz do que instaurar o estado de coisas que existe na tragédia antiga: o desfecho fatal da história de Édipo ou de Antígona é conhecido desde o início, o que não impede que o drama continue a provocar o terror sagrado dos espectadores. Foi o que compreenderam Laurence Olivier e Orson Welles, que começaram os seus filmes com a imagem do cortejo fúnebre de Hamlet e de Otelo.

3. Motivos *psicológicos* podem também justificar a modificação da sequência normal temporal dos acontecimentos. É o que sucede, por exemplo,

quando o filme é centrado sobre uma personagem que recorda qualquer coisa: em vez de se conduzir a acção através da intervenção do protagonista, a título de elemento, é muito mais inteligente centrar o drama nele, fazendo da maior parte do filme a materialização das suas recordações. Atingido o paroxismo do seu drama, o protagonista revive em fases sucessivas as circunstâncias que o conduziram ao desespero e à solidão. É o que acontece com o operário moldador de «Le Jour se Lève» (Foi uma Mulher que o Perdeu), barricado no seu quarto depois de ter abatido o amestrador de cães, e revendo as etapas de um amor a que a maldade humana fez perder a esperança; ou é também o que acontece com o estudante de «Le Diable au Corps», que vê ressurgir os episódios da sua paixão pela jovem que acaba de morrer; ou ainda de «Brief Encounter» (Breve Encontro), quando Laura, depois de ter encontrado Alec, regressa a casa, revendo dolorosamente os breves instantes deste amor impossível.

De resto, os filmes sobre múltiplos testemunhos acerca de um acontecimento ou de uma personagem aparecem como um desenvolvimento deste sistema de narrativa. Parece ser possível situar as suas origens no filme «Thomas Garner», que dá um exemplo curioso através de um duplo *flashback* que apresenta, por um lado, o ponto de vista do morto em relação a si próprio e, por outro lado, o ponto de vista do secretário que acabou de assistir ao enterro. É o secretário que evoca a segunda parte da vida do patrão, o magnate Thomas Garner, enquanto que a juventude deste, da qual ele não foi testemunha, é, de certo modo, *objectivada.* Para além disso, no interior das duas partes do *flashback,* o passado objectivo e o passado subjectivo misturam-se nas sequências livremente alternadas. A narrativa não é, portanto, cronológica, como se os autores quisessem sugerir que qualquer testemunho é sujeito a caução (o secretário não será talvez mais sincero do que as confidências que o patrão lhe poderá ter feito acerca do seu próprio passado) e que será sem dúvida inútil tentar responder à pergunta: «Quem foi Thomas Garner?»

É muito provável que, quando Welles concebeu «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés), tivesse em mente este filme espantoso que é como que um estudo fenomenológico (o protagonista é sempre visto do exterior) em forma de *puzzle* cujos fragmentos o espectador deverá reunir.

Um filme como «Citizen Kane» (O Mundo a Seus Pés) revela a impossibilidade de penetrar no segredo íntimo da vida de um homem, enquanto «Rashomon» (Às Portas do Inferno) constitui uma demonstração bastante cáustica da relatividade da verdade e do pouco crédito que se deve conceder à objectividade de diversas testemunhas de um facto idêntico. «La Vie en Rose» estudava, dentro de uma perspectiva análoga, um caso de mitomania caracterizada: o perfeito do colégio descrevia as suas conquistas amorosas, que, no entanto, acabava por confessar serem falsas, vendo-se então os acontecimentos como tinham ocorrido na realidade; a objectividade da narrativa era então demonstrada pela presença, em todos os planos, da criança, testemunha das desventuras do infeliz perfeito. Do mesmo modo, «Manèges» foi construído sobre uma série de evocações do passado justificadas por um duplo ponto de vista: as recordações do marido enganado e a narrativa da sogra; o que levava à apresentação, por três vezes, de certos acontecimentos, como a cena da partida da jovem no dia da venda do carrossel, acontecimento visto através da recordação do marido, da narrativa da sogra e, por fim, *objectivamente*.

Por outro lado, e isto poderia constituir o exemplo de um terceiro tipo de regresso ao passado de ordem psicológica, todos nos lembramos como Cayatte construiu «Avant le Déluge» (Antes do Dilúvio) sobre uma série de evocações que se iniciam no rosto dos pais dos vários acusados. O realizador pretendeu significar com isso que o drama se desenrolava em primeiro lugar na consciência dos pais, visto que são eles os responsáveis pelos erros dos filhos.

Finalmente, é necessário sublinhar o êxito magistral de «Hiroshima Mon Amour» (Hiroxima Meu Amor), onde Resnais conseguiu dar, no plano da narrativa visual, uma fusão perfeita do passado e do presente, misturados na consciência da heroína. O processo, não sendo novo, é relativamente menos audacioso do que o de «Fröken Julie» (Vertigem), mas foi utilizado com notável mestria e, porque se baseia exclusivamente em mudanças de planos por corte directo, não rompe de modo algum (em particular graças ao encadeamento dos *travellings* para a frente e ao comentário subjectivo *no presente*) a continuidade da narrativa, a qual evoca com força a *corrente de consciência* bergsoniana ou a duração proustiana.

4. Motivos *sociais*, para terminar, podem justificar um regresso ao passado. «Le Crime de Monsieur Lange» inicia-se com a chegada do protagonista e da lavadeira à fronteira belga. A jovem descobre então que ambos são procurados por assassínio e ela decide contar a sua história aos clientes do cabaré, que os reconheceram, a fim deles próprios julgarem se devem denunciá-los ou deixá-los passar a fronteira. Este preâmbulo, que de facto é inútil, aparece como uma precaução de ordem social, destinada a desarmar a censura, que se devia sentir pouco inclinada a ver com bons olhos um filme onde um patrão mau era abatido pelo responsável por uma cooperativa de operários, gesto que assume hoje um sentido ainda mais definido porque Renoir manifestava então ideias de extrema-esquerda e porque o filme se estreou nos cinemas parisienses em Janeiro de 1936, isto é, poucos meses antes da vitória da Frente Popular nas eleições. Ao mesmo tempo, o episódio final do filme, em que se vê o povo absolver naturalmente o assassino, aparecia como uma sugestão. Era de facto evidente que o espectador se identificava com o público do cabaré, sendo levado a assumir como seu o julgamento final sobre o caso.

«Precaução» análoga, mas desta vez absolutamente inútil e desajeitada, em «Et Mourir de Plaisir» (O Sangue e a Rosa): tanto o início como o final do filme desenrolam-se no avião em que o narrador viaja. Trata-se, inequivocamente, de uma tentativa para atenuar, aos olhos do espectador, a violência do filme, apresentando uma história de vampiros como um *conto*, portanto, como uma realidade secundária. Existe aqui uma involuntária e ingénua demonstração da crença geral na força de persuasão da imagem cinematográfica.

PASSADO E FUTURO

Verifica-se portanto que o regresso ao passado *(flashback)*se transformou num processo narrativo absolutamente corrente.

Precisemos aqui que o passado introduzido por uma evocação *(flashback)* pode ser um passado *objectivo* apresentado como tal; um passado *subjectivo,* quer seja uma recordação verdadeira (a imagem do alemão morto em «Hiroshima Mon Amour» – Hiroxima Meu Amor), ou falsa (ver o exemplo de «Scarface,

Shame of a Nation» – Scarface, o Homem da Cicatriz, citado mais acima) ou ainda imaginada sem intenção de engano: no seu leito de morte, a heroína de «Back Street» – A Esquina do Pecado – vê-se a si própria a reencontrar na sua juventude o homem que amava, quando na realidade tal nunca aconteceu devido a um infeliz desencontro.

Os *processos técnicos* que introduzem o regresso ao passado são pouco numerosos dado que se encontram condicionados por uma exigência de legibilidade. Com efeito, a passagem para um outro nível temporal deve ser compreendida pelo espectador, e é por isso que a introdução do regresso ao passado se baseia essencialmente em dois processos: o *travelling para a frente,* que já defini como indicando a passagem à interioridade e, por consequência, à duração subjectivamente vivida; e o *fundido encadeado,* que constitui materialmente e sugere psicologicamente uma espécie de fusão entre dois planos da realidade, como se o passado invadisse pouco a pouco o presente da consciência e se tornasse presente por sua vez. A câmara avançará para se deter perante o rosto em grande plano («Brief Encounter» –Breve Encontro), ou afastar-se-á ligeiramente perante um fundo neutro e indeterminado, tal como a lembrança («The Lost Week-End» – Farrapo Humano); depois, o passado será introduzido por um fundido encadeado e, algumas vezes, por um rápido fundido a negro (no tempo do mudo) ou por uma abertura em íris.

A maioria dos processos de transição é constituída por fundidos encadeados, propriamente ditos, ou seus derivados. É o que acontece quando a passagem se faz por intermédio de um espelho («Le Diable au Corps» – «O Diabo no Corpo» - François olha para um espelho, depois há um fundido encadeado combinado com uma distorção da banda sonora, introduzindo a imagem de Marthe a passear; «Sommaren Med Monika» – Mónica e o Desejo - o espelho perante o qual se encontra o rapaz torna-se negro, depois aparece Monika, nua, preparando-se para o banho), de um retrato («Fröken Julie» – Vertigem), de um objecto carregado de recordações e que serve de catalisador (um broche em «Le Jour se Lève» – Foi uma Mulher que o Perdeu), de uma gravura ou de uma fotografia que se anima lentamente («Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés) ou, finalmente, de qualquer objecto sem função dramática e que serve simplesmente de denominador comum aos dois planos, ligados pelo fundido encadeado.

A transição visual é sublinhada pela banda sonora de diversos modos: transição realista, na maioria dos casos por simples substituição de sons (fundido sonoro); intervenção da música acentuando a passagem através de um tema muito insinuante e lírico, para que o espectador reconheça a introdução de uma outra temporalidade («Le Jour se Lève» – Foi uma Mulher que o Perdeu); ou ainda distorção do som que explica o doloroso mergulho no passado («Le Diable au Corps»). É necessário citar o regresso ao passado que evoca a juventude do cientista, junto do leito de morte da sua mulher («Mitchurin»): o passado é introduzido sem qualquer transição visual (por corte directo), mas o passeio no prado, que constitui o regresso ao passado, é acompanhado de um motivo musical alegre e apresenta imagens de cores brilhantes, em contraste com a tristeza da câmara mortuária. Finalmente, em «Suddenly Last Summer» (Subitamente no Verão Passado), o passado é introduzido por um encadeado sob a forma de uma aparição, primeiramente intermitente (um espécie de pulsação) e depois contínua, enquanto o rosto da narradora permanece visível num canto do ecrã, constituindo as suas palavras a ligação presente-passado.

Deve ainda lembrar-se um efeito (já citado) que se encontra à margem do fundido encadeado e que consiste em introduzir o passado graças à transformação insensível da iluminação do cenário. Assim, em «House of Strangers» (Sangue do Meu Sangue), quando o protagonista reencontra a casa onde antigamente vivera feliz e sobe a grande escadaria, o cenário ilumina-se a pouco e pouco e quando o homem atinge o patamar entra no passado; quando o protagonista de «Death of a Salesman» (A Morte de um Caixeiro-viajante) sonha que os filhos estão a limpar o velho Ford, a cozinha enche-se subitamente de sol e ele sai para o jardim, numa época situada quinze anos antes. Também se deve recordar que chamar uma personagem pelo seu nome pode igualmente introduzir o passado (ver o exemplo de «Kanikosen» – «Os Barcos do Inferno» ou de «A Cottage on Dartmoor») e que um simples movimento de câmara pode fazer-nos passar de um espaço-presente para um espaço-passado. Assim, por exemplo, em «Le Notti Bianchi» (As Noites Brancas), passa-se, graças a uma panorâmica, de Natália (no presente, descrevendo o seu passado) para a imagem do homem que ela ama na primeira vez em que ele lhe aparece.

Mas o passado pode igualmente ser introduzido por uma conjunção simples, de corte directo, como se se tratasse de dois planos que se encontram ao mesmo nível da realidade, sendo a ligação assegurada pelo diálogo ou pelo comentário. Em «Okasan» («A Mãe»), no momento em que os pais evocam o passado, vem intercalar-se um plano que os mostra recém-casados, com dois filhos de pouca idade; em «Monsieur Ripois» (O Grande Conquistador), o início das evocações do passado é anunciado pelo comentário, em voz fora de campo, do protagonista, mas o passado intervém primeiramente sob a forma de um plano muito breve e único (e regresso ao presente), antes de se instalar mais demoradamente.

Muito mais audaciosamente, Resnais introduz no presente planos *passados,* utilizando conjunções simples, de corte directo, sem qualquer transição verbal. Em «Hiroshima Mon Amour» (Hiroxima Meu Amor»), a primeira imagem do braço do alemão morto é verdadeiramente uma intrusão absoluta de um outro espaço-tempo, cujas coordenadas são naquele momento totalmente ignoradas pelo espectador, tal como, evidentemente, o seu significado[174]. Em «L'Année Dernière à Marienbad» (O Último Ano em Marienbad), a intrusão de um passado (real ou imaginado?) faz-se através de uma série de evocações do passado, primeiramente muito breves, e depois cada vez mais longas, acabando as últimas por impor a presença de uma outra temporalidade[175].

Estas imagens mentais muito breves *(flashes)* não são sempre dadas como recordações do passado, mas simplesmente como lampejos do subconsciente («Eldorado», «Professione: Reporter» – Profissão: Repórter) ou mesmo como imagens subliminares: *flashes* quase imperceptíveis da esposa defunta («Yotsuya Kaidan» – Contos Fantásticos de Yotsuya), da infância do herói («La Course du Lièvre à Travers les Champs»).

[174] O espectador ignora (neste instante) a razão de ser deste plano, mas compreende que se trata da representação de uma recordação da protagonista. De resto, esta interpretação é facilitada pelo facto de o plano em questão ser enquadrado por dois primeiros planos do rosto de Emmanuelle Riva, cujo olhar se dirige para o interior.

[175] Este filme é um verdadeiro quebra-cabeças temporal; o cruzamento das diversas temporalidades torna-se nele indecifrável, a acção situa-se no presente (ou melhor: num presente) e em diversos passados (e também, sem dúvida, nas recordações destes passados), assim como num futuro imaginado.

O espaço é nele, também, puramente conceptual.

Mais complexos, se não mais subtis, são os exemplos de *evocações do passado em segundo grau,* isto é, a evocação de acontecimentos que passaram em relação a um primeiro passado. No exemplo já citado de «Death of a Salesman» (A Morte de um Caixeiro-viajante), a cena com a prostituta que ri é uma evocação do passado em relação à da cozinha com a esposa, cena que em si própria é uma evocação do passado (evocação de uma recordação do protagonista) em relação ao presente do filme. O mesmo processo se encontra em «Sorry, Wrong Number» (Três Minutos de Vida), quando o médico conta à protagonista (presente) as visitas que lhe fez o seu marido (primeiro passado), descrevendo as crises que teve com ela (segundo passado). Em «L'Affaire Maurizius» (O Caso Maurizius) o procurador lê num ficheiro (presente) o relatório do interrogatório do acusado, descrevendo (primeiro passado) as circunstâncias em que conheceu a vítima (segundo passado); em «The Barefoot Contessa» (A Condessa Descalça), o realizador, ao assistir ao funeral da protagonista (presente), recorda uma visita que ela lhe fez uma noite (primeiro passado) para lhe contar a sua noite de núpcias (segundo passado). Este é um processo antigo, já utilizado em 1920: «Frühlings Erwachen» («O Despertar da Primavera»).

Mas se o passado se integra perfeitamente no presente da nossa consciência, o mesmo não pode acontecer sempre com o *futuro,* pois este é, em princípio, desconhecido para nós. Contudo, alguns realizadores têm tentado esta intrusão, por vezes, com bons resultados.

Pode tratar-se, em primeiro lugar, de um futuro real e objectivo (histórico). Deste modo, no seu filme de montagem «Osvobozhdyonnaya Franciya» («A França Libertada»), Yutkevitch intercala na famosa cena do passo de dança, esboçado por Hitler em Compiègne no dia do armistício de 1940[176], uma breve e terrível sequência da batalha de Estalinegrado. Esta audaciosa evocação do futuro cria uma poderosa impressão de fatalidade que esmaga o pobre triunfador de um momento.

[176] Sabe-se que esta cena famosa é falsa, resultando de uma trucagem realizada durante a guerra pelo documentarista britânico John Grierson para ridicularizar Hitler num filme de propaganda (Cf. *Cinéma 61,* n.º 53, p. 47).

Mas pode tratar-se igualmente de um futuro imaginado (receado ou esperado) por uma personagem, o que se pode ver num dos exemplos já citados de «Fröken Julie» (Vertigem), ou ainda em «Underworld» (Vidas Tenebrosas), na sequência da evasão imaginada pelos cúmplices do prisioneiro, e em «La Guerre est Finie» (A Guerra Acabou), nos *flashes* dos acontecimentos imaginados pelo protagonista.

Em geral, este futuro antecipado é desmentido pelo acontecimento por motivos dramáticos. Mas pode, pelo contrário, ser confirmado pelo desenrolar da acção e passar do imaginário projectado para a realidade em acto. É o que acontece com o projecto de afogamento da amante incómoda que o jovem arrivista estuda no mapa e que dá lugar (por fundido-encadeado) à verdadeira situação na qual ele vai cometer o crime em «An American Tragedy» – Uma Tragédia Americana. O mesmo acontece com o plano de ataque a um banco, esboçado no embaciado de uma montra, e que se transforma (igualmente por fundido-encadeado) num assalto verdadeiro («The Left Handed Gun» – Vício de Matar). Mais realista («Red River» – O Rio Vermelho): um homem anuncia «Dentro de dez anos terei dez mil cabeças de gado» (voz «off» sobre a imagem de um rebanho) e depois, no final do comentário (sem corte), compreende-se que o futuro se tornou presente, como o prova a transformação de um adolescente em adulto (a personagem encarnada a partir de então por Montgomery Clift.)

Finalmente, eis um exemplo ainda mais audacioso, aquilo que se pode denominar, por analogia, de *evocação do passado para a frente,* ou seja, a projecção, numa sequência do presente, de um futuro real, dramaticamente falando, e portanto desconhecido das personagens. Em «Le Château de Verre», os dois amantes, Evelyne e Rémy, reunidos num quarto de hotel, deixam passar a hora em que a jovem deveria partir para apanhar o comboio. René Clément tinha então colocado neste ponto (depois de um fundido encadeado do relógio de pulso de Rémy para um outro relógio) um plano de câmara ardente com o corpo de Evelyne e um plano do marido ao ter conhecimento da trágica notícia. Depois, após esta intrusão do destino, voltávamos ao quarto: os amantes apercebiam-se da hora tardia, procurando em vão chegar à estação antes da partida do comboio para Berna. Evelyne decidia então viajar de avião e o filme terminava com as despedidas dos protagonistas, ignorando que o avião ia

cair. Tal como perante a tragédia antiga, o espectador encontrava-se na posse do segredo do desenrolar dos acontecimentos em que o destino ia esmagar a felicidade dos homens. Esta montagem audaciosa devia dar um choque dramático singular ao espectador ou então... permanecer incompreendida: foi o que aconteceu, parece, pois um certo número de pessoas, mesmo acostumadas às subtilezas da linguagem fílmica, não apreendeu a razão da presença deste plano. Após alguns dias de exibição, o plano da câmara ardente foi colocado no fim do filme. Belo tema de meditação sobre a génese da linguagem fílmica: como e porquê um processo de expressão é compreensível ou não para o espectador? Penso que a lei que defini anteriormente (página 206) dá uma resposta a esta pergunta. A montagem de Clément torna-se dificilmente compreensível (pelo menos, no próprio instante em que a conhecemos), porque nós não podemos conhecer o futuro, só podemos imaginá-lo. A projecção brutal de um futuro real no presente não corresponde a qualquer experiência psicológica do ser humano e a sua representação permanece incompreensível, pelo menos, até que ele tenha aprendido a compreender o seu sentido.

Encerremos este parêntese consagrado ao futuro e verifiquemos que o regresso ao passado é um processo de expressão extremamente cómodo sob vários pontos de vista. Ele consente uma grande maleabilidade e uma grande liberdade de narração, permitindo modificar a cronologia, facilitando a salvaguarda das três unidades tradicionais (ou pelo menos, da mais importante de todas elas: a do tempo), centrando o filme no desenrolar do drama, representado como *presente-aqui* de uma consciência, e fazendo das outras épocas e dos outros lugares anexos subordinados e intimamente englobados na acção principal. Com efeito, o *passado* torna-se um *presente* e os *algures* dos *aqui* da consciência. A continuidade dos acontecimentos não é então directamente temporal, mas *causal,* quer dizer que a montagem é baseada na passagem ao passado pela exposição das causas dos factos apresentados. A sucessão dos acontecimentos segundo a sua causalidade lógica é portanto respeitada, mas a cronologia estrita é transformada e reestruturada em função de um ponto de vista geralmente subjectivo; é, em todo o caso, um ponto de vista subjectivo que comanda a narrativa nas utilizações mais originais e mais fecundas do

processo. O regresso ao passado cria portanto uma temporalidade *autónoma, interior, maleável, densificada e dramática,* que dá à acção um acréscimo de unidade de tom e que permite muito naturalmente a introdução da narrativa subjectiva na primeira pessoa, que abre domínios psicológicos cujo prestígio e riqueza já vimos[177].

Já se falou muito da questão do tempo no capítulo consagrado ao espaço, atendendo à ligação dialéctica de um e de outro na continuidade espaço-duração.

Mas a primazia da duração sobre o espaço – e, por consequência, a afirmação de que o cinema é uma arte da duração – apresenta-se como indiscutível. A primeira é dinâmica, o segundo é passivo, ela é estrutura, ele é simples quadro. Ele intervém ao nível da imagem como um dos seus componentes, entre outros, enquanto a duração actua ao nível da narrativa e determina a totalidade do filme. O espaço está na duração, enquanto a duração organiza o espaço; este é deslocado, desintegrado, negado na sua qualidade de contínuo em proveito da duração.

Vimos que certos efeitos que sugerem uma duração indefinida do que está a decorrer («Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés, etc.) correspondem bastante bem àquilo que o *imperfeito* tende a exprimir no romance. O *presente* é o tempo mais comum no filme, mas ele existe apenas na nossa consciência, porque aquilo de que nos apercebemos como tal nunca é o que corresponde à nossa percepção actual. O *futuro* é ainda mais inatingível e não o identificamos, a menos que nos seja indicado como tal. O *flashback* no segundo grau pode ser considerado como um equivalente do *mais que perfeito.* Quanto ao *condicional,* encontrei um exemplo num filme japonês mudo em que uma legenda anuncia: «Se o mestre tivesse tido piedade...» e é seguida por uma outra versão da sequência anterior que mostra o que se poderia ter passado se... Mas este condicional continua a ser puramente conceptual porque apenas nos apercebemos do presente fílmico («Rojo no Reikon» – «Almas na Estrada»).

[177] No entanto, o regresso ao passado é hoje um processo antiquado e foi abandonado pelo neo-realismo e pelo cinema que pretende ser moderno.

Poder-se-ia aplicar à evocação do passado no cinema a fórmula de Laurence Durrell: «Não um tempo reencontrado, mas um tempo liberto» *(Cléa).*

Se é verdade que qualquer construção do espírito, qualquer obra de arte, vive primeiramente na duração (e acessoriamente no espaço), é também evidente que qualquer tomada de consciência de uma obra se faz na duração, na nossa duração íntima. Eis a razão por que o filme, que é, antes de mais, duração, se integra tão perfeitamente na nossa percepção que, também ela, age antes essencialmente na duração.

Da mesma forma que a perspectiva é a chave da nossa racionalização do espaço, o tempo social (com a sua escala de pontos de referência) é o instrumento da nossa racionalização da duração. Mas o cinema permite-nos rejeitar essa racionalização, deixando à duração a liberdade absoluta da qual ela goza na corrente da nossa consciência profunda.

Esta análise está longe de ter esgotado o problema das relações entre o tempo real da projecção e o sentimento subjectivo da sua duração, problema que é, sem dúvida, o mais essencial e o mais dificilmente analisável de entre todos os que a psicologia do cinema coloca. No ecrã, como sabemos, toda a acção, tendo uma duração igual, parece mais ou menos longa do que na realidade: daí a necessidade da *planificação* que elide (em geral) os tempos considerados fracos e produz um adensamento temporal que condiciona normalmente a nossa percepção da narrativa fílmica[178].

Mas é difícil dizer se a impressão de duração que o espectador retira da *montagem* é automaticamente mais curta do que a duração real da projecção. Assim, na versão muda de «Potemkine», a sequência do tiroteio nas escadas dura 5 minutos e 30 segundos (oito minutos na versão sonora) e em «Ben-Hur» (Ben-Hur) (versão Wyler) a corrida de quadrigas dura onze minutos. Só uma sondagem permitiria dizer qual é a impressão da duração que o espectador tem, mas creio poder dizer, partindo da minha experiência pessoal, que a duração intuitiva que se tem é sensivelmente mais longa do que a duração real e isso devido à extrema densidade *(suspense)* destas duas acções.

[178] Acontece o mesmo com todas as artes baseadas na narrativa temporal. Assim, em *Pelléas et Mélisande* de Debussy, o recitativo anuncia: «Dentro de uma hora, fechamos as portas» e o estrondo surdo das portas a fecharem-se surge na partitura exactamente sete minutos depois.

François Truffaut falou, numa entrevista, da «luta dos cineastas com a duração». Em «La Peau Douce» (Angústia), ele procedeu a uma «trucagem» temporal que é, de certo modo, o inverso da paragem na imagem: a cena do encontro entre os dois protagonistas no elevador dura no filme um minuto, enquanto que a viagem real do elevador dura apenas vinte segundos (a duração da descida do elevador), porque o cineasta quis fazer sentir a violência da paixão através desta dilatação da duração. É quase certo que o espectador não se apercebe desta diferença da duração objectiva, porque nesse instante a sua percepção depende directamente da intensidade da sua implicação psicológica na acção.

Arrisco-me portanto a concluir que a intuição da duração depende da forma como o espectador está envolvido pela tonalidade dramática da acção. No decorrer de uma acção muito violenta ou muito rápida, parece que *o tempo passa depressa,* mas, se o espectador se interroga posteriormente sobre a sua própria impressão, tem tendência a pensar (por reacção) que a acção real é mais longa do que ele se apercebeu. Mas é indispensável precisar que a tonalidade dramática de uma acção é menos uma questão de *quantidade* (número de acontecimentos) do que de *qualidade* (densidade e intensidade dos factos representados), o que explica que filmes relativamente curtos possam parecer longos, enquanto que os filmes muito longos, que se multiplicaram de há uma dúzia de anos a esta parte (como os de Angelopoulos ou Wenders), não dêem ao espectador a impressão de abusarem da sua atenção ou da sua paciência, porque não cessam, nem por um instante, de exercer um verdadeiro poder de fascínio, sublimando o tempo da percepção intuitiva da duração.

CONCLUSÃO

No termo deste estudo – que não tem a pretensão de ser exaustivo, nem definitivo – conclui-se claramente que o cinema dispõe de uma linguagem extremamente complexa e variada, capaz de transcrever com maleabilidade e precisão não somente os acontecimentos, mas também os sentimentos e as ideias. Todavia, a expressão do conteúdo mental coloca problemas muito delicados. Enquanto o escritor pode consagrar dezenas de páginas à análise verbal mais íntima e mais minuciosa de um instante da vida física de um indivíduo, o cinema, condenado a uma estética fenomenológica, constrangido a descrever do exterior os efeitos objectivos dos comportamentos subjectivos, deve esforçar-se por mostrar ou sugerir, mais ou menos directa ou simbolicamente, os conteúdos mentais secretos, as atitudes psicológicas mais subtis. É este o motivo por que o cinema nunca conseguiu prescindir da palavra (mesmo na época do mudo, sob a forma de legendas) e teve sempre de recorrer a equivalências expressivas para fazer penetrar o espectador na interioridade das personagens.

Mas vimos como o cinema evoluiu desde o seu nascimento, como a linguagem cinematográfica se elaborou a pouco e pouco, desde Griffith até Eisenstein, para reencontrar em seguida, progressivamente, de Renoir a Rossellini e de Antonioni a Wenders, uma nova simplicidade. E pode verificar-se, com efeito, que a maioria dos grandes realizadores do pós-guerra abandonaram praticamente o arsenal gramático e linguístico que acabámos de analisar. Num filme de Antonioni ou de Wenders, por exemplo, apenas a montagem (muito lenta) e a expressão da duração (o seu corolário) podem constituir o

objecto de uma análise aprofundada. Todas as outras componentes da escrita, tal como as tentámos definir aqui, foram praticamente rejeitadas, sublimadas, poder-se-ia dizer.

DA LINGUAGEM AO ESTILO

Esta evolução da linguagem cinematográfica foi bem evidenciada por André Bazin: «Fazer hoje cinema é contar uma história numa linguagem clara e perfeitamente transparente. Poucos movimentos de câmara que tornem sensível a presença da máquina de filmar, poucos grandes planos que não correspondam à percepção normal do nosso olhar. A planificação decompõe a acção em planos, de preferência americanos, porque são mais realistas. A arte reduz-se a esta planificação, cujas regras ideais são agora bem conhecidas e indiscutíveis. A originalidade da expressão é à partida perfeitamente livre: responde a uma escolha deliberada em função da intenção artística. Já não é a eficácia completamente inaudita de uma nova propriedade da câmara de filmar ou da película que determina, do exterior, a forma da obra; são, finalmente, as exigências internas do tema, tais como as sente o autor, que impõem tal ou tal técnica especial [...] Pela primeira vez, desde as origens do cinema, os realizadores trabalham, quanto à técnica, nas condições normais do artista [...] O estilo do realizador moderno cria-se a partir de meios de expressão perfeitamente dominados e tornados tão dóceis como a caneta de escrever[179]...»

Seria fácil desmontar a visão um pouco idílica de Bazin da criação fílmica: intervêm nela muito mais implicações do que a simples técnica (a cor, por exemplo, como vimos). Mas, como princípio, ele tinha razão e foi, segundo tudo leva a crer, a sua metáfora final que inspirou a Alexandre Astruc o seu célebre artigo, «Nascimento de uma nova vanguarda: a *câmara caneta*». Nesse artigo, escrevia ele: «O cinema está simplesmente a

[179] *L'Écran Français*, n.º 60, 21 Agosto 1946.

transformar-se num meio de expressão. [...] Depois de ter sido sucessivamente uma atracção de feira, um divertimento ao nível do teatro de revista, ou um meio de conservar as imagens da época, torna-se, pouco a pouco, uma linguagem [...] isto é, uma forma sob a qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por muito abstracto que seja, ou traduzir as suas obsessões exactamente como acontece hoje com o ensaio ou o romance. É este o motivo por que eu apelido esta nova idade *câmara-caneta de escrever*. Esta imagem tem um sentido muito exacto. Ela pretende dizer que o cinema libertar-se-á pouco a pouco da tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata, do concreto, para se tornar um meio de escrita tão maleável e tão subtil como o da linguagem escrita. [...] O cinema até aqui não passou de um espectáculo. [...] Está agora a encontrar uma forma em que se transforma numa linguagem tão rigorosa que o pensamento se poderá escrever directamente sobre a película.[180]»

No seu artigo, Astruc cita alguns filmes a apoiar a sua demonstração, mas não faz qualquer alusão à «revolução» então em curso: a do neo-realismo. Os títulos que ele menciona («L'Espoir» – Sierra de Teruel, «La Règle du Jeu» – A Regra do Jogo, «Les Dames du Bois de Boulogne» e os filmes de Orson Welles) não têm nada em comum entre si, para além de uma certa modernidade que justifica a sua novidade e importância e concretiza a tentativa de autonomia estética do cinema relativamente aos outros meios de expressão («em especial a pintura e o romance», diz Astruc), que o marcaram desde as suas origens e dos quais ele teve sempre tanta dificuldade em se demarcar. A expressão *câmara-caneta* sublinha, portanto, a possibilidade e a necessidade que o cinema tem de se distanciar das influências literárias (o aspecto de narrativa) e figurativas (a «impressão de realidade») que até então impediram uma abordagem nova do mundo exterior e um conceito novo da escrita fílmica. Este artigo era profético, mas são sobretudo os filmes que se lhe seguiram que lhe conferiram razão: «Le Silence de la Mer», de Melville, os filmes de Bresson a partir de «Un Condamné à Mort s'est Échappé» (Fugiu um Condenado à Morte) e os de Resnais; e ele próprio trabalhou nesse sentido

[180] *Idem*, n.º 144, 30 Março 1948.

com «Le Rideau Cramoisi». Estes filmes pertencem a uma corrente que se classificou, por vezes, de intelectual ou de literária porque recusa o «espectáculo» e a «linguagem» tradicionais.

Aplicado ao cinema, o conceito de *linguagem* é, como vimos, muito ambíguo. Se se vir nele o arsenal gramatical e estilístico dos meios de expressão fílmicos, essencialmente ligados à técnica, verifica-se que não é neste sentido que Astruc emprega o termo, mas no de «forma na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento». Seria, portanto, necessário, para evitar toda e qualquer ambiguidade, preferir o conceito de *estilo* ao de linguagem. Bresson escreveu com muita razão que estilo é «tudo o que não é técnica[181]». A linguagem, comum a todos os cineastas, é o ponto de encontro da técnica e da estética; o estilo, específico de cada um, é a sublimação da técnica na estética. Alguns realizadores acedem directamente ao estilo (Chaplin, Flaherty, Murnau, Renoir, Buñuel, Ozu, Mizogushi, Antonioni, Rossellini, Wenders) sem passar pela etapa da linguagem no seu sentido restrito: eles não recorreram a essa espécie de trucagem da realidade que são os vários processos de expressão que estudámos anteriormente.

«Até agora o cinema não passou de um espectáculo», afirmou Astruc. Talvez, mas mesmo assim, é esquecer um bocado depressa a contribuição decisiva de Eisenstein, e seria uma injustiça omitir que ele foi o verdadeiro inventor de uma linguagem que instaurava um estilo. Mas podemos concordar com Astruc, se se entender «espectáculo» num sentido não conotado pejorativamente. Porque, mesmo quando recusa o espectacular, o filme obedece a maior parte das vezes às regras dramáticas saídas de dois mil anos de tradição teatral: conta uma história que comporta uma progressão faseada de nós dramáticos (e eventualmente golpes de teatro) na direcção de um desenlace que resulta numa solução e numa moralidade; e, secundariamente, as unidades de tempo, de lugar e de acção são frequentemente consideradas como imposições desejáveis para a boa arquitectura da obra.

Nesta perspectiva, pode dizer-se que o cinema actual deixa de ser linguagem (e espectáculo) para se tornar *estilo*. O cineasta de hoje dispõe efectivamente,

[181] *Op. cit.*, p .60.

como sublinha Alexandre Astruc, de uma «forma» de expressão tão maleável e tão subtil como a linguagem escrita, se bem que se tenha desembaraçado da quase totalidade dos processos considerados tradicionalmente como os equivalentes cinematográficos dos da linguagem escrita. A profundidade matizada da psicologia das personagens de Antonioni ou de Resnais nada tem a invejar à dos heróis de Proust ou de Joyce e, deste ponto de vista, o cinema não tem de sofrer de complexo de inferioridade em relação à literatura. O caso de Marguerite Duras é típico neste aspecto: entre os seus livros, as suas peças e os seus filmes, não existem diferenças fundamentais; os últimos não são «adaptações» ou «ilustrações» dos primeiros, mas os seus equivalentes rigorosos num outro registo de expressão e, colocando no mesmo plano linguagem fílmica e linguagem filmada, marcam a apoteose de um cinema *literário* que é, contudo, especificamente fílmico e não justifica, de forma alguma, a conotação pejorativa que é associada ao qualificativo «literário» pelos delatores desse cinema novo.

Por outro lado, a noção de «espectáculo», corolário dessa «encenação», torna-se desadequada devido ao facto de que o novo cinema reintroduz a objectividade do cineasta e a liberdade do espectador. O que aparece no ecrã torna-se semelhante ao que foi filmado, a «impressão da realidade» não nasce já de uma trucagem estilística dessa realidade, mas da autenticidade com a qual a realidade é mostrada no ecrã, pois planificação e montagem desempenham cada vez menos a sua função habitual de análise e de reconstrução do real. Pelo contrário, a profundidade de campo e o plano-sequência, ao reintroduzirem o espaço e o tempo reais, e o estatismo da câmara de filmar, ao cessarem de fazer dela uma «personagem do drama», tendem para dar uma imagem cada vez mais objectiva e realista dos acontecimentos e das coisas. É por isso que é necessário substituir a velha noção de *«mise en scène»*[182] (demasiado ambígua porque evoca irresistivelmente a criação teatral e os seus artifícios) pela de *«mise en présence»*. Somos realmente colocados na presença do mundo real e da instauração estética desse mundo, da sua passagem da existência material à existência artística, que se efectuam sem recurso ao arsenal de processos linguísticos tradicionais. A linguagem interpõe-se cada vez menos entre o público

[182] Designação dada pelos franceses à realização cinematográfica *(N. T.)*

e o universo plástico do ecrã, sendo cada vez menos a superfície da tela branca um ecrã entre o espectador e o mundo.

DO FASCÍNIO À LIBERDADE

Já não se trata só de «trabalhar o psiquismo» do espectador, segundo a expressão de Eisenstein, de o cativar, mas também de o aprisionar através de um conjunto de meios de expressão conceptualizados e repertoriado como veículos de sensações e de significados. O espectador encontra-se, de certa forma, perante uma janela aberta de onde assiste a acontecimentos que têm toda a aparência da objectividade e cuja existência parece independente da sua, ao mesmo tempo que o seu significado não se encontra já dependente da sua própria percepção. Já não é prisioneiro da planificação e da montagem, antes tem a impressão de assistir a acontecimentos que se estão a desenrolar perante os seus olhos com os seus tempos mortos, as suas durações, os seus desvios, as suas ambiguidades, as suas obscuridades. O realismo e a intensidade da visão que lhe é proposta induzem-no a um estado psicológico que tem mais de contemplação do que de fascínio, na medida em que é simultaneamente condicionado pela acção e livre em relação a ela, em virtude da objectividade da visão apresentada. A sua autonomia de espectador é assim respeitada, a sua participação é simultaneamente mais deliberada (deve partir dele o esforço para penetrar no universo que lhe é apresentado) e mais difícil (porque o mundo do ecrã não lhe é apresentado completamente assimilado, como acontecia no tempo em que reinava a montagem).

Assistimos, desde os anos 50, a uma progressiva ultrapassagem da linguagem, àquilo que se poderia chamar uma sublimação da escrita. Aconteceu o mesmo na literatura, onde o «novo romance» recusou as regras tradicionais para fazer da escrita não já um meio, um veículo de sentimentos e de ideias, mas um fim em si: assim a escrita tornou-se o objecto primordial da criação literária. De forma semelhante, tornou-se cada vez mais difícil aplicar aos filmes que se colocam na vanguarda da pesquisa estilística os velhos esquemas da «explicação dos textos» habitual. A velha distinção escolástica entre a

forma e o fundo torna-se impossível e absurda e assistimos a esta sublimação da linguagem no ser, de que eu já disse, na abertura deste livro, ser indispensável à instauração estética do filme[183].

Esta evolução é, contudo, feita segundo duas vias muito diferentes. Há em primeiro lugar aquilo a que se pode chamar, correndo o risco de «europeu-ocentrismo», a «tendência Antonioni», à qual se pode associar um precursor como Ozu, bem como Rossellini, Bresson, Angelopoulos e Wenders: a sua característica fundamental é a *desdramatização,* isto é, a recusa do espectáculo, a «desteatralização». Por outro lado, podemos definir uma «tendência cinema directo», que se manifestou pela primeira vez nos filmes de Jean Rouch e depois se desenvolveu plenamente naquilo a que se chamou o *cinema verdade,* segundo a famosa fórmula de Dziga Vertov que se propunha «captar a vida tal como ela é». Neste caso, as características são a rodagem em directo, o estilo de reportagem, a forma improvisada (pelo menos aparentemente), a recusa das estruturas dramáticas tradicionais.

O denominador comum destas duas tendências, que aparentemente estão muito distantes uma da outra, é a liberdade, a do espectador e a do «espectáculo», mais exactamente, do acontecimento filmado. Tanto num caso como no outro, o espectador encontra-se perante uma acção que parece tomar forma diante dos seus olhos e na qual ele se sente livre de participar, de aderir – ou não (daí as violentas condenações destes dois géneros pelos defensores da dramaturgia aristotélica). Esta dupla impressão de liberdade deve-se principalmente, é necessário repeti-lo, à recusa das estruturas dramáticas e da planificação-montagem habituais, cujo resultado, se não mesmo o objectivo, é apanhar o espectador na armadilha de um mecanismo que facilita a sua tarefa perceptiva, mas favorece a sua preguiça intelectual. Tanto num caso como no outro, o cineasta e a câmara tornam-se objectivos: o cineasta deixa de praticar a planificação-montagem que permite conduzir uma narrativa unilinear e unívoca, e nem os movimentos de câmara, que orientam a atenção do espectador,

[183] Caso extremo, mas exemplar: «L'Année Dernière à Marienbad» (O Último Ano em Marienbad) onde a forma (o estilo) é o fundamento (o assunto) visto que materializa de alguma forma a errância das personagens nos arcanos da sua memória.

nem a câmara se empenham em nos dar o ponto de vista de uma testemunha privilegiada. Existe o que André S. Labarthe chamou uma *passagem ao relativo,* no sentido em que a câmara não procura já «o ângulo ideal, absoluto, do enquadramento, mesmo que seja necessário suprimir uma parede do cenário[184]». Assim é abandonada a convenção estúpida e deplorável que consistia em colocar a câmara dentro de um armário ou de um frigorífico ou no lugar do espelho de uma casa de banho para filmar a personagem que estava do outro lado.

Poderia situar-se a encruzilhada destas duas tendências atrás definidas em 1953, em «L'Amore in Città» – Retalhos da Vida (número único do que deveria ser, segundo Zavattini, o seu criador, uma espécie de jornal filmado), e, mais precisamente, no episódio realizado por Antonioni, «Tentato suicidio», em que o espírito de reportagem do neo-realismo é temperado pela escrita muito pessoal deste cineasta. Porque existe entre estas duas tendências uma diferença essencial. No cinema directo, a dupla liberdade é natural porque a parte de improviso pode ser real dentro da filmagem, mesmo que o realizador venha depois a intervir pela montagem. Poder-se-ia dizer que a filmagem se realiza antes da planificação, enquanto que, na outra tendência, a planificação é normalmente preexistente à filmagem, sendo a liberdade «antonioniana» profundamente elaborada e não nos dando o sentimento de liberdade perante um acontecimento livre, a não ser à custa de uma rigorosa elaboração.

Nos filmes modernos, segundo a expressão de Truffaut, «o cinema dos argumentistas cedeu o lugar ao cinema dos cineastas». O cinema não consiste já em contar uma história por meio de imagens, como outros fazem com palavras ou notas de música: reside na necessidade insubstituível da imagem, na soberania absoluta da especificidade audiovisual do filme, dominando o seu papel de veículo intelectual. Daqui em diante, o espectador não terá mais a impressão de assistir a um espectáculo já preparado, mas de ser recebido na intimidade do cineasta e de lhe ver ser dada a oportunidade de participar com ele na criação. Perante aqueles rostos oferecidos, aquelas personagens disponíveis, aqueles acontecimentos que estão a decorrer, aqueles pontos de interrogação dramáticos, ele compartilha também da angústia criativa.

[184] A. S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français,* p. 16.

DA IMAGEM À REALIDADE

Para sintetizar a evolução da linguagem cinematográfica a partir das origens, é possível, esquematizando um pouco, distinguir entre os realizadores duas abordagens fundamentais do mundo. Uma delas é cerebral e conceptual (Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman, Visconti, Resnais, Bresson, Godard, Tarkovski, Duras) e a outra é sensorial e intuitiva (Griffith, Chaplin, Dovjenko, Flaherty, Murnau, Ozu, Renoir, Buñuel, Mizoguchi, Rossellini, Angelopoulos, Wenders, Fellini, Antonioni). Os realizadores pertencentes ao primeiro grupo têm tendência para reconstruir o mundo em função da sua visão pessoal e, para isso, preocupam-se com a imagem, sendo esta o meio essencial para conceptualizar os seus universos fílmicos. Os segundos, pelo contrário, têm tendência para se apagar perante a realidade, fazendo emergir o significado que procuram tirar da sua representação directa e objectiva: é este o motivo por que o trabalho de elaboração da imagem tem, para eles, menos importância do que a sua função natural de figuração do real. Para eles, fascinar não é sinónimo de apoderar-se do espectador, cuja liberdade eles respeitam, e a sua visão caracteriza-se menos pelo seu carácter insólito do que pela intensidade da representação da realidade. E pode dizer-se, esquematizando ainda, que o período, em que a linguagem (imagem, montagem) tinha uma papel dominante, corresponde ao triunfo dos «cerebrais», enquanto o abandono progressivo da linguagem tradicional marca a preponderância dos «sensoriais» e da sua visão plástica, liberta da obsessão da conceptualização .

André Bazin formulou esta dualidade de forma exemplar quando distinguiu no cinema de 1920 a 1940 (mas a sua anotação é válida para além deste período) «duas grandes tendências opostas: os realizadores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade. Por «imagem» entendo, muito abrangentemente, tudo o que a *representação* no ecrã pode acrescentar à coisa representada. Esta contribuição é complexa, mas pode reduzir-se essencialmente a dois grupos de factos: a plástica da imagem e os recursos da montagem. [...] No tempo do mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a planificação *descrevia;* hoje, finalmente, pode dizer-se que o realizador *escreve* directamente em cinema.» Por outro lado, no texto entusiasta que con-

sagrou a «Umberto D» (Umberto D), escreve: «Trata-se sem dúvida para Sica e Zavattini de fazer do cinema a assímptota da realidade. Mas, para que, em última instância, seja a própria vida a transformar-se em espectáculo, para que ela nos seja dada a ver, finalmente, como poesia, nesse espelho puro, de uma vez por todas como ela própria, o cinema transforma-a.[185]»

Estas fórmulas notáveis descrevem da forma mais justa e mais profunda o mistério e o milagre da representação cinematográfica: aquilo que se «acrescenta» à coisa representada é uma «assímptota da realidade.» Como diz Bresson, «o real puro e duro não será por si só o verdadeiro[186]»: só a sua representação fílmica é que lhe pode conferir a verdade, ou pelo menos a verosimilhança. Contudo, os filmes que mostram o *verdadeiro* fílmico são muito raros e cada vez mais, paradoxalmente, na nossa época, em que a produção comercial se esforça por dar ao público cada vez mais «realidade». Já falei no desastre artístico que constitui a estandardização das cores pretensamente naturais e que, pelo seu aspecto decorativo, não conseguem habitualmente mais do que sublinhar a superficialidade do olhar do cineasta[187]. Pode fazer-se a mesma prova confrangedora relativamente aos processos do som estereofónico, que criam um ambiente sonoro completamente artificial. É por isso que, em vez de uma representação do real (recriação, reconstrução específicas), a maior parte dos filmes não dá mais do que uma fotocópia desinteressante e desmaiada que não acrescenta nada de específico à sua imagem, senão alguns elementos quantitativos impotentes para lhe darem um impulso em direcção ao progresso qualitativo e à instauração estética. É isto que Godard concluía quando lançou a sua famosa fórmula: «Em vez de uma imagem justa, apenas uma imagem.»

No final deste estudo sobre a linguagem cinematográfica, seria necessário concluir que a experimentação dos recursos desta linguagem teria sido para o cinema apenas um período de balbucios e que finalmente a sétima arte terá atingido a idade adulta? Sem dúvida de que não, porque se verifica que a evo-

[185] *Op. cit.*, tomo I, pp. 132 e 148, tomo IV, p. 96.

[186] *Op. cit.*, p. 110

[187] «A cor dá força às tuas imagens. Ela é um meio de tornar o real mais autêntico. Mas mesmo que este real o não seja completamente, ela revela a sua inverosimilhança (a sua inexistência).» Robert Bresson, *op. cit.*, p. 113.

lução da imagem à realidade não é nem cronológica, nem homogénea. Por um lado, abrange apenas um pequeno número de filmes, não se tendo nunca a grande maioria da produção comercial preocupado com outra coisa que não fosse a realidade (sob a forma da sacrossanta «impressão de realidade»). Por outro lado, a imagem continua a ser a preocupação fundamental de grandes cineastas ao longo de toda a sua carreira (podemos citar Bresson, Godard, Resnais, Tarkovski). Parafraseando uma fórmula muito na moda, dir-se-ia que o cinema do real não deve excluir o real do cinema; aliás, se a teoria da transparência fílmica condena a imagem como signo ou símbolo conceptuais, ela não implica, no entanto, que a imagem não possa cumprir a sua função natural de revelar o sentido da realidade. André Bazin falou de «espelho puro» a propósito dessa imagem, na qual a realidade se sublima em poesia e da qual poderemos aqui recordar a definição stendhaliana do romance: «um espelho que se passeia ao longo de uma grande estrada», definição que se aplica perfeitamente à narrativa linear e desdramatizada do «novo cinema», do mesmo modo que à sua valorização da duração e do espaço. Então: *câmara-caneta* ou *câmara-espelho?*

Para concluir, é possível interrogarmo-nos sobre para onde vai o cinema. André Malraux escreveu em tempos: «Para além disso, o cinema é uma indústria». Deveremos nós dizer em breve: «Para além disso, o cinema é uma arte?» Devido ao desenvolvimento rápido e gigantesco dos meios de comunicação, o cinema está a tornar-se a «pele de burro» do domínio da imagem. Ora esses meios de comunicação, mais ainda do que o cinema, são dominados por aquilo a que se chama as «indústrias do audiovisual», na sequência da importância dos investimentos necessários para a produção e a alta tecnicidade dos instrumentos de difusão. E a eles podem aplicar-se estas reflexões de Christian Metz: «A instituição cinematográfica não é apenas a indústria do cinema (que funciona para encher as salas), é também a maquinaria mental – outra indústria – que os espectadores «habituados ao cinema» têm historicamente interiorizado e que os torna aptos a consumir os filmes. [...] Desde o seu nascimento, o cinema foi como que perseguido pela tradição ocidental e aristotélica das artes de ficção e da representação, da *diésésis* e da *mimésis,* para a qual os espectadores estavam preparados – preparados em espírito, mas também sob a forma de pul-

são – pela experiência do romance, do teatro, da pintura figurativa e, portanto, seguir essa tradição era o passo mais rentável para a indústria do cinema.» A estas constatações, Félix Guattari acrescenta as do psicanalista: «O cinema tornou-se uma gigantesca máquina de modelar a libido social. [...] No cinema, deixamos de ter a palavra; ela fala no nosso lugar; é-nos entregue o discurso que a indústria cinematográfica imagina que nós gostaríamos de ouvir; uma máquina trata-nos como máquinas e o essencial não é o que ela nos diz, mas essa espécie de vertigem de anulação que nos provoca o facto de sermos assim maquinados. [...] A modelação que resulta desta vertigem barata não deixa de imprimir as suas marcas: o inconsciente encontra-se povoado de *gangsters*, de belmondos, de marylin monroes.[188]»

A multiplicação das cadeias de televisão está a desenvolver consideravelmente a difusão desta droga e dos mercados onde ela se encontra disponível. Ao mesmo tempo, começou a marginalizar o cinema como instituição e como arte: por um lado, a frequência das salas de cinema não vai parar de diminuir; por outro lado, o cinema está cada vez mais contaminado pela escrita televisiva, que não passa de uma simples fotocópia da realidade, como o prova a proliferação de filmes anónimos e insípidos, fenómeno ainda agravado pelo sistema das co-produções, que conduz ao nivelamento das características culturais e ao desaparecimento das especificidades artísticas. É esta a ameaça, depois do imperialismo de Hollywood, do «espaço audiovisual europeu» de que se fala e que os autores de filmes esperam e temem simultaneamente, duplamente inquietos relativamente à sua sobrevivência como fabricantes de imagens e à sua salvaguarda como criadores de formas estéticas pessoais. E como os distribuidores-difusores se estão a tornar os senhores do sistema e, para eles, não existe outra preocupação para além de responder à pretensa procura de um público, que está cada vez mais condicionado pela uniformização do «espectáculo» audiovisual que lhe é proposto, fica assim fechado o círculo vicioso mais perfeito.

A situação é, portanto, crítica, mas talvez não desesperada, para o cinema: bastará sempre alguns experimentalistas, alguns exploradores, algumas vias novas, para que a sua existência esteja assegurada.

[188] Em *Psychanalyse et cinéma, Communication* n.º 23, 1975. pp. 6, 28, 96 e 101.

ANEXO I

NOMENCLATURA DOS PROCESSOS NARRATIVOS E EXPRESSIVOS

IMAGEM

1. O som real utilizado de maneira realista:
   a) as palavras: caso normal (os diálogos habituais);
   caso patológico (o monólogo exteriorizado: «The Treasure of Sierra Madre» – O Tesouro de Sierra Madre);
   b) a música (orquestra, aparelho de rádio): pode ter um valor de contraponto simbólico em relação à situação e às palavras (a «Abertura de Egmont» em «Les Portes de la Nuit»);
   c) os ruídos: a mesma observação enunciada para a música;
   d) o silêncio (símbolo de angústia, de solidão, de morte).

2. O som fora de campo (off):
   a) as palavras: pronunciadas por uma personagem visível no ecrã (monólogo interior: «Brief Encounter» – Breve Encontro); pronunciadas por um comentador invisível, pertencente ou não à acção (narrativa subjectiva ou objectiva); pronunciadas por um personagem invisível (expressão de recordação, de remorso: «The Salt of the Earth»);
   b) a música: música geralmente de comentário (expressão de alegria, de tristeza, etc.);
   tema *leitmotiv:* expressão de um determinado conteú-

do mental (a obsessão da invenção: «The Man with the White Suit» – O Homem do Fato Claro);

c) os ruídos: reais (o grito da sirena que simboliza o medo sentido pela mulher: «Thieves Highway» – O Mercado de Ladrões); não reais (os aplausos com que a actriz sonha: «Comicos» – «Cómicos»).

3. A aproximação (em contraponto, ou em contraste) da palavra, por um lado, e do gesto, por outro (Charlie torcendo nervosamente um pedaço de papel: «Shadow of a Doubt» – Mentira) ou da expressão do rosto (o cantor aterrorizado: «The Long Voyage Home» – Tormenta a Bordo).

4. A presença de um objecto com valor simbólico (o leite que se entorna: «Quai des Orfèvres» – O Crime da Avenida Foch).

5. A presença de um jogo de cena com valor dramático (e eventualmente simbólico): efeito realista (as polainas desatadas: «Potomok Chingis-Khana» – Tempestade na Ásia) ou não realista (as janelas que se fecham sozinhas: «The Kiss» – O Beijo).

6. As iluminações: função dramática e psicológica («The Cheat» – A Marca de Fogo) e transformação simbólica das luzes (a morte: «Kean» – Kean).

7. A cor:
   a) combinação (permanente ou não) do preto e branco e da cor («Nuit et Brouillard» – Noite e Nevoeiro, «Nostalghia» - Nostalgia);
   b) introdução momentânea («Rumble Fish» – Juventude Inquieta) ou transformação («Zazie dans le Métro» – Zazie no Metro)
   c) tratamentos especiais (viragens, etc.: «La Traversée de Paris» – Ao Longo de Paris).

8. O desenho animado: expressão do conteúdo mental («Krestyanye» – «Camponeses» ; «Sommarlek» - Um Verão de Amor).

9. As trucagens:
   a) sobreimpressão (personagem, objecto, cena, inscrição);
   b) desfocagem (subjectiva ou objectiva);
   c) «fillage»;
   d) distorção da imagem ou do som;
   e) fundido-encadeado;
   f) aparições e desaparições instantâneas.

10. A materialização objectiva de um conteúdo mental determinado (um morcego: «The Lost Week-End» – O Farrapo Humano; a mãe do prisioneiro: «Privideniye, Kotoroye ne Vozvrashchayetsya» – «O Fantasma que não Regressa»).

CÂMARA DE FILMAR

11. A dimensão dos planos: plano geral, grande plano, pormenor, «insert».

12. Os ângulos de filmagem: picado (esmagador), contrapicado (exaltante).

13. Os enquadramentos simbólicos: por natureza (enquadramento inclinado: «Brief Encounter» – Breve Encontro) ou por composição (a barra da cama: «Foolish Wives» – Esposas Levianas).

14. Os movimentos expressivos da câmara de filmar (reais ou ópticos): *travellings* para a frente, para trás, verticais; panorâmicas, trajectórias.

15. A modificação do movimento: acelerado, retardador, inversão, paragens, etc.

16. A montagem rítmica:
    a) montagem rápida (alegria, cólera, violência, terror, etc.);
    b) montagem lenta (aborrecimento, desorientação, desespero, etc.);
    c) plano anormalmente longo (emoção).

17. A montagem ideológica: aproximação simbólica por paralelismo (os operários fuzilados, os animais degolados: «Stachka» – «Greve»).

18. A montagem narrativa: plano (ou sequência) intercalado, exprimindo:
    a) sonho ou devaneio;
    b) alucinação;
    c) futuro objectivo («Osvobozhdyonnaya Franciya» – «A França Libertada»);
    d) futuro imaginado (a evasão: «Underworld» – Vidas Tenebrosas);
    e) recordação objectiva (passado real: as larvas – «Bronenosetz Potyomkin» - O Couraçado Potemkine»);
    f) recordação subjectiva que pode ser pessoal (o braço do alemão morto: «Hiroshima Mon Amour» – Hiroxima Meu Amor) ou exteriorizada (narração numa terceira pessoa).

19. A elipse: supressão de planos que têm importância pelo seu conteúdo dramático (suspense).

20. A passagem de um plano de realidade para outro, sem transição aparente («An American Tragedy» – Uma Tragédia Americana).

ANEXO II

SÍNTESE DE SEMIOLOGIA

Semiologia: «Ciência que estuda a vida dos signos no interior da vida social» (Ferdinand de Saussure). Ciência que estuda os sistemas dos signos *(Petit Robert).*

LÍNGUA E LINGUAGEM

«A língua é simultaneamente um produto social da linguagem e um conjunto de convenções necessárias. Tomada no seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita (Saussure).»

«A língua é múltipla por definição: existe um grande número de línguas diferentes. Não existe linguagem cinematográfica própria de uma comunidade cultural (A).»

«Uma das grandes diferenças entre a linguagem cinematográfica e a língua reside no facto de que, no interior da primeira citada, as diversas unidades significativas minimais não têm significado estável e universal. As «figuras» cinematográficas têm um sentido; são unidades significativas minimais: não se pode cortar em dois ou três um *difuso* ou uma *paragem da imagem.* Estas «figuras» adquirem um significado exacto em cada contexto, mas, consideradas em si próprias, não têm valor fixo; se as considerarmos intrinsecamente, nada nos é dado dizer acerca do seu sentido. Os códigos cinematográficos gerais são sistemas de significantes sem significado (M).» Por exemplo o significante *travelling para a frente* pode veicular diversos significados.

«A linguagem cinematográfica apresenta um grau de heterogeneidade particularmente importante porque combina cinco objectos diferentes: a banda de imagem, que inclui as imagens em movimento e, secundariamente, anotações gráficas (legendas, subtítulos, várias inscrições) e banda sonora, que inclui o som fónico (diálogo), o som musical e o analógico (ruídos). Apenas um destes objectos é específico da linguagem cinematográfica: a imagem em movimento (A).»

SIGNOS

«Não existe signo cinematográfico. Esta noção provém de uma classificação ingénua que se faz por unidades materiais (linguagem) e não por unidades de pertinência (códigos). Não existe no cinema (nem noutro sítio qualquer) nenhum código soberano que possa impor as suas unidades minimais, que são sempre as mesmas, a todas as partes de todos os filmes. (M).»

«Entre as diversas unidades pertinentes, existem algumas que podemos legitimamente chamar signos, se considerarmos esse termo num sentido manifesto e técnico (o mais pequeno elemento comutável, conservando ainda um sentido próprio). Nada nos impede de considerar um movimento de câmara um signo, atendendo a que esse movimento de câmara tem sempre um sentido e porque, no código dos movimentos de câmara, ele é o mais pequeno elemento que o tem. (M.)»

CÓDIGOS E SUBCÓDIGOS

«Um código é concebido em semiologia como um campo de comunicações, um domínio no interior do qual as variações do significante correspondem às variações do significado. Os únicos códigos exclusivamente cinematográficos (e televisivos, mas as duas linguagens têm muito em comum) estão ligados à mobilidade da imagem: códigos dos movimentos de câmara, códigos de *raccords* dinâmicos (A).»

A linguagem cinematográfica é um conjunto de códigos e de subcódigos. Os códigos (específicos ou gerais) são os «sistemas de diferenças» (M), das «configurações significantes» (A): ex. o código dos movimentos de câmara que é específico do cinema. Os subcódigos (não específicos ou particulares) englobam «certos processos desprovidos de significado estável ao nível dos códigos» (A): ex. o subcódigo das escalas de planos que se aplica igualmente à fotografia fixa.

«A pluralidade dos códigos corresponde à complexidade intrínseca dos problemas propriamente cinematográficos, que são múltiplos: montagem, movimentos de câmara, etc. A pluralidade dos subcódigos deriva da grande diversidade de soluções que são dadas a esses problemas e reflecte a *historicidade* do «cinematográfico», as suas variações de uma época para a outra, de um país para o outro, de uma escola para outra, etc. A soma ideal dos subcódigos (e não a dos códigos), o jogo da sua concordância e dos seus despojamentos sucessivos, constitui a *história do cinema* naquilo que ela tem de verdadeiramente cinematográfico (M).»

TEXTOS E MENSAGENS

«O único princípio de pertinência susceptível de definir actualmente a semiologia do filme é a vontade de tratar os filmes como *textos,* como unidades de discurso. Se afirmarmos que a semiologia estuda a *forma* dos filmes, não devemos esquecer que a forma não é aquilo que se opõe ao conteúdo e que existe uma forma do conteúdo, tão importante como a forma do significante (M).»

« O filme – a *mensagem* – é um objecto «concreto» porque as suas fronteiras coincidem com as de um discurso preexistente à intervenção do analista». (P. ex.) «Cada movimento de câmara é uma mensagem (uma das numerosas mensagens) do código de movimentos de câmara (M).» Um filme é susceptível de propor «vários sistemas de interpretação, de admitir vários *níveis de leitura.*»

LINGUAGEM E ESCRITA

«O cinema não é uma escrita, ele é aquilo que permite uma escrita; é por isso que o definimos como uma linguagem que permite construir textos. (É necessário estabelecer uma distinção clara entre *o conjunto dos códigos e*

subcódigos – a linguagem cinematográfica – e o conjunto dos sistemas textuais – a escrita fílmica) (M).»

«O cinema (é) uma linguagem aberta aos mil matizes sensíveis do mundo, mas também uma linguagem forjada no próprio acto da invenção desta arte singular. A tarefa filmosemiológica (deve) tomar consciência do que existe de fértil numa linguagem tão diferente de uma língua, tão imediatamente subordinada às inovações da arte como às aparências perceptivas dos objectos representados. É para lá desta primeira constatação que começam a surgir os problemas da análise (M).»

A SEMIOLOGIA E O ESPECTADOR

«O percurso do semiólogo é paralelo (idealmente) ao do *espectador* de um filme; é o percurso de uma «leitura». Mas o semiólogo esforça-se por explicar este percurso em todas as suas partes, enquanto que o espectador o vence de um só fôlego e dentro do implícito, querendo, antes de mais, «compreender o filme». O semiólogo gostaria, para além disso, de compreender como é que o filme é compreendido. A leitura do semiólogo é uma meta-leitura, uma leitura analítica face à leitura «ingénua» (com efeito, a leitura *cultural*) do espectador (M).»

COMENTÁRIO DAS FOTOGRAFIAS

1. De Griffith a Eisenstein, de Dreyer a Bresson, a câmara de filmar procurou sempre apaixonadamente registar a magia expressiva do rosto humano. Aqui, a admirável e dolorosa face de Falconetti é o tema principal, tanto visual como dramático, de «La Passion de Jeanne d'Arc» (A Paixão de Joana d'Arc).

2. A composição da imagem é um dos meios da tomada de posse do mundo real pelo cineasta. Neste plano célebre filmado pelo operador Eduard Tissé, a imagem encontra-se fortemente estruturada por uma composição triangular inversa que dá uma vigorosa impressão de nobreza, reforçada ainda por um leve contrapicado que exalta as três vítimas («Que Viva Mexico!» – Que Viva México).

3. O enquadramento pode exprimir com força um ponto de vista subjectivo, por vezes transferido à conta do espectador. Aqui, ele simboliza a impotência do jogador de boxe no tapete, dominado pelo seu adversário («The Ring»).

4. O enquadramento inclinado exprime a perturbação psicológica ou a confusão moral: uma personagem surpreende uma conversa que a intriga e a inquieta («Feu Mathias Pascal» – O Falecido Pascal).

5. Aqui o enquadramento inclinado tem, em primeiro lugar, uma significação física e sugere o esforço das pessoas que empurram o canhão, ao mesmo tempo que o contrapicado confere à cena uma certa grandeza heróica («Oktiabr» – Outubro).

6-7. A sobreimpressão materializa uma fusão entre duas (ou mais) imagens e pode exprimir um estado físico: a vertigem de pessoas arrastadas em louca corrida numa montanha russa («Entr'acte»); as visões do jogador de boxe atordoado, que misturam aquilo que vê (os projectores da cúpula) com aquilo que espera: o toque de gongo que o salvará («The Ring»).

8-9. A sobreimpressão permite também invocar um conteúdo mental exacto ou um estado de alma: as alucinações de uma moribunda que vê aparecer o enviado da Morte («Körkarlen» – O Carro Fantasma). O mar em sobreimpressão sobre o rosto dos amantes simboliza a plenitude e a força da sua paixão («Coeur Fidèle»).

10-11. Outros exemplos da representação de um conteúdo ou de um estado de alma através da sobreimpressão: a amálgama de uma mesa de jogo, de uma roleta e de um grupo de mulheres bonitas exprime a vertigem da personagem em vias de ganhar ao jogo («Feu Mathias Pascal» – O Falecido Pascal); através de uma montagem muito audaciosa, o protagonista, numa espécie de alucinação premonitória, vê-se a si próprio deitado num caixão («Vampyr» – Vampiro).

12. O expressionismo alemão deu uma vida fantasmagórica e um papel simbólico ao mundo misterioso das sombras, ao fazer delas um desdobramento evanescente e fantástico dos seres vivos («Das Kabinett des Doktor Caligari» – O Gabinete do Doutor Caligari).

13. Aqui, o expressionismo aparece simultaneamente no cenário e na composição da imagem: a multidão débil e miserável (horizontal) dos trabalhadores é esmagada física e simbolicamente pela massa enorme e ameaçadora (vertical) do bloco («Metropolis» – Metrópolis).

14-15. O cenário expressionista puro é uma materialização da subjectividade das personagens. O de «Das Kabinett des Doktor Caligari» (O Gabinete do Doutor Caligari) é o mais famoso: as paredes tortuosas, o tecto baixo, as sombras pintadas, a dramatização dos tons pretos e brancos indicam que estamos no universo da loucura.

Os americanos foram os primeiros, com os suecos, e depois com os russos, a filmar em exteriores reais, dando à paisagem uma dimensão psicológica: a paisagem é aqui muito impressionista («Greed» – Aves de Rapina).

16-17. Em «Ivan Grozny» (Ivan, o Terrível), o cenário pode ser qualificado de barroco: as estruturas com ornatos, o excesso de decoração, o aspecto pesado e luxuoso dos vestuários são os seus caracteres dominantes.

O cinema italiano utiliza quase sempre o cenário numa perspectiva realista: as paisagens citadinas, particularmente, vibram com um calor e uma patética simpatia humana («Miracolo à Milano» – O Milagre de Milão).

18-19. A composição da imagem e do plano, mais ou menos artificial, mais ou menos insólita, pode assumir valor simbólico: o rosto do sádico aparece num enquadramento onde se vêem facas, evocando a sua loucura assassina («M» – Matou); a sombra que esconde o seu rosto simboliza a impotência de Susan para resistir às vontades do seu esposo tirânico («Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés).

20-21. A montagem é o fundamento mais específico da linguagem cinematográfica. Na famosa sequência do fuzilamento na escadaria de Odessa, a violência implacável da repressão exprime-se através do *leitmotiv* dos soldados a marchar, ao mesmo tempo que a montagem alternada opõe o seu inexorável e mortífero avanço ao pânico da multidão («Bronenosetz Potyomkin» – O Couraçado Potemkine). A montagem alternada permite também sugerir um choque difícil de realizar efectivamente, como o esmagamento de um automóvel contra o canhão inimigo; mas tem igualmente o mérito de tornar fisicamente sensível, graças à montagem rápida de planos muito curtos, a violência do choque («L'Espoir» – Sierra de Teruel).

22-23. No célebre plano-sequência do suicídio de Susan, Orson Welles substituiu a planificação tradicional por uma encenação em profundidade, onde a planificação é espacial (e portanto virtual) e deixa de ser temporal («Citizen Kane» – O Mundo a Seus Pés).

Uma das contribuições mais fecundas de Renoir é ter valorizado a profundidade de campo com nitidez de imagem em todos os planos: a profundidade de campo restitui a espessura viva do mundo, reinscreve as personagens no cenário e acrescenta o vigor psicológico do primeiro plano à riqueza descritiva do plano geral («La Règle du Jeu» – A Regra do Jogo).

24-25. O cinema distingue-se por definir e utilizar espaços dramáticos privilegiados: nazis e colaboradores entredevoram-se no trágico universo fechado de um submarino («Les Maudits» – Os Malditos).

Em Antonioni, as personagens são verdadeiramente incrustadas no cenário, que ao mesmo tempo reflecte e determina o seu comportamento: a beleza e a tristeza da paisagem do vale do Pó conferem ao drama que nele vivem os protagonistas uma nobreza infinita («Il Grido» – O Grito).

26-27 O conteúdo mental de uma personagem pode ser materializado com o realismo mais objectivo: o prisioneiro, na sua célula, pensa na mãe e esta torna-se uma realidade presente e visível, mas apenas para o espectador («Prívideniye, Kotoroye ne Vozvrashchayetsya» – «O Fantasma que não Regressa»); o morcego não é mais do que o produto alucinatório das perturbações mentais do alcoólico, mas mergulha-o no pânico («The Lost Week-End» – Farrapo Humano).

28-29. A justaposição de um comentário subjectivo no presente à representação objectiva de um futuro imaginário cria uma temporalidade e um espaço sintéticos de efeito dramático muito estranho («Fröken Julie» – Vertigem); uma síntese idêntica do passado e do presente junta na mesma imagem o protagonista e o seu irmão, que morrera havia muito tempo, e cuja aparição nesse instante nada mais é do que a materialização de uma lembrança alucinatória da personagem («Death of a Salesman» – A Morte de um Caixeiro-viajante).

30. Aqui, presente e passado interagem de maneira íntima, o protagonista passa de um tempo para o outro ao sabor das suas recordações no presente da sua consciência («Death of a Salesman» – A Morte de um Caixeiro Viajante).

BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henry: *Le Cinéma,* Casterman, Paris, 1954.

AGEL, Henry: *Esthétique du Cinéma,* P.U.F., Paris, 1957.

ARISTARCO, Guido: *Storia delle Teoriche del Film,* Einaudi, Turim, 1960 (2.ª edição).

ARNHEIM, Rudolph: *Film als Kunst,* Rowolt, Berlim, 1932.

BAECHLIN, Peter: *Histoire Économique du Cinéma,* La Nouvelle Édition, Paris, 1947.

BALAZS, Bela: *Der Film,* Globus Verlag, Viena 1949.

BATAILLE, Robert: *Grammaire Cinégraphique,* Taffin-Lefort, Paris, 1947.

BAZIN, André: *Qu'est ce que le Cinéma?* (4 volumes), Éditions du Cerf, Paris, 1958-1963.

BERTHOMIEU, André: *Essai de Grammaire Cinématographique,* La Nouvelle Édition, Paris, 1946.

CANUDO, Ricciotto: *L'Usine aux Images,* Chiron, Paris, 1927.

CHIARINI, Luigi e outros: *La Musica nel Film,* Bianco e Nero, Roma, 1950.

CLAIR, René: *Réflexion Faite,* Gallimard, Paris, 1951.

COHEN-SÉAT, Gilbert: *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma,* P.U.F., Paris, 1958 (2.ª edição).

DEBRIX, Jean-R.: *Les Fondements de l'Art Cinématographique,* Éditions du Cerf, Paris, 1960.

EISENSTEIN, Serguei: *Film Form,* Dobson, Londres, 1951.

EISENSTEIN, Serguei: *Film Sense,* Faber and Faber, Londres, 1949.

EISENSTEIN, Serguei: *Réflexions d'un Cinéaste,* Moscovo, 1958.

EISNER, Lotte H.: *L'Écran Démoniaque,* André Bonne, Paris, 1952.
EPSTEIN, Jean: *Intelligence d'une Machine,* Jacques Melot, Paris, 1946.
EPSTEIN, Jean: *Le Cinéma du Diable,* Jacques Melot, Paris, 1947.
KULECHOV, Lev: *Tratado de la Realización Cinematografica,* Editorial Futuro, Buenos Aires, 1947.
LAPIERRE, Marcel: *Anthologie du Cinéma,* La Nouvelle Édition, Paris, 1946.
LINDGREN, Ernest: *The Art of the Film,* Allen and Unwin, Londres, 1948.
MALRAUX, André: *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma,* Gallimard, Paris, 1946.
MANVELL, Roger: *The Art of the Film,* Penguin Books, Londres, 1946.
MAY, Reinato: *Il Linguaggio del Film,* Poligono, Milão, 1954.
MITRY, Jean: *Introduction à l'Esthétique et à la Psychologie du Cinéma.*
MORIN, Edgar: *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire,* Éditions de Minuit, Paris, 1956.
MOUSSINAC, Léon: *Naissance du Cinéma,* Povolozky, Paris, 1925.
NILSEN, Vladimir: *The Cinema as a Graphic Art,* Newnes, Londres, 1936.
PLAZEWSKY, Jerzy: *Jezyk Filmu,* Varsóvia, 1961.
PUDOVKIN, Vsevolod: *On Film Technique,* Newnes, Londres, 1945.
REISZ, Karel: *The Technique of Film Editing,* Focal Press, Londres, 1953.
ROTHA, Paul: *The Film Till Now,* Cape and Smith, Nova Iorque, 1930.
SADOUL, Georges: *Histoire du Cinéma Mondial,* Flammarion, Paris, 1961 (6.ª edição).
SADOUL, Georges: *Histoire Générale du Cinéma,* Denoël, Paris, 1948-1960.
SADOUL, Georges: *Le Cinéma,* Bibliothèque Française, Paris, 1948.
SADOUL, Georges: *Les Merveilles du Cinéma,* Éditeurs Français Réunis, Paris, 1957.
SOURIAU, Étienne e outros: *L'Univers Filmique,* Flammarion, Paris, 1953.
SPOTTISWOODE, Raymond: *A Grammar of the Film,* California University Press, Los Angeles, 1951.

BIBLIOGRAFIA EM PORTUGUÊS

(Quase todas as edições esgotadas)

AGEL, Henri: *O Cinema,* Livraria Civilização, Porto, 1972.
ARISTARCO, Guido: *História das Teorias do Cinema,* Arcádia, Lisboa, 1963 (2 volumes).
ARNHEIM, Rudolf: *A Arte do Cinema,* Edições Aster, Lisboa, 1960.
BAZIN, André: *O que é o Cinema,* Livros Horizonte, Lisboa, 1992.
BURCH, Noel: *Praxis do Cinema,* Editorial Estampa, Lisboa, 1973.
CLAIR, René: *Reflexões,* Edições Aster, Lisboa, 1961.
EISENSTEIN, Serguei: *Reflexões de um Cineasta,* Arcádia, Lisboa, 1961 (2.ª edição: 1972)
EISNER, Lotte H.: *O Écran Demoníaco,* Edições Aster, Lisboa, 1960.
LEBEL, Jean-Patrick: *Cinema e Ideologia,* Editorial Estampa, Lisboa, 1972.
LOTMAN, Iouri: *Estética e Semiótica do Cinema,* Editorial Estampa, Lisboa, 1978.
METZ, Christian: *O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema,* Livros Horizonte, Lisboa, 1980.
MORIN, Edgar: *O Cinema e o Homem Imaginário,* Moraes Editores, Lisboa, 1970. (2.ª edição: 1980).
PUDOVKIN, Vsevolod: *Argumento e Realização,* Arcádia, Lisboa, 1961.
SADOUL, Georges: *Dicionário dos Cineastas,* Livros Horizonte, Lisboa, 1979.
SADOUL, Georges: *História do Cinema Mundial,* Livros Horizonte, Lisboa, 1959 (2ª edição: 1983 – 3 volumes).

ÍNDICE DOS FILMES

À Bout de Souffle (Jean Luc Godard, França, 1959) – O Acossado 44, 57, 126, 162
À Double Tour (Claude Chabrol, França, 1959) – Pedido de Divórcio 131
À Propos de Nice (Jean Vigo, França, 1930) – A Propósito de Nice 119, 120, 262
Adventures of Robin Hood, The (Michael Curtiz, Estados Unidos, 1938) - As Aventuras de Robin dos Bosques 77
Aerograd (Alexander Dovjenko, União Soviética, 1935) – «Aerograd» 44, 157
Affaire Dreyfus, L' (Ferdinand Zecca, França, 1908) – O Processo do Capitão Dreyfus 235
Affaire Dreyfus, L' (George Méliès, França, 1899)
Affaire Maurizius, L', (Julien Duvivier, França, 1954) – O Caso Maurizius 197, 283
African Queen (John Huston, Estados Unidos, 1952) – A Rainha Africana 56
Âge d' Or, L' (Luis Buñuel, França, 1930) – A Idade de Ouro 161, 231
Air de Paris, L' (Marcel Carné, França, 1954) – Perder ou Ganhar 104, 236
Alexander Nevsky (Serguei Eisenstein, União Soviética, 1954) – Alexander Nevsky 48, 51, 77, 78, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 190, 193, 198, 253
All Quiet on the Western Front (Lewis Milestone, Estados Unidos, 1930) – A Oeste Nada de Novo 102
Allô Berlin? Ici Paris (Julien Duvivier, França, 1935) Alô Berlim? Aqui Paris 221
Amants, Les (Louis Malle, França, 1958) – Os Amantes 104
American Tragedy, An (Josef von Sternberg; Estados Unidos, 1931) – Uma Tragédia Americana 284, 304
Amore, Il (Roberto Rossellini, Itália, 1948) – O Amor 103
Amore in Città, L' (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizanni, Francesco Maselli e Franco Rosi, Itália, 1953) – Retalhos da Vida 296
Amour d'une Femme, L' (Jean Grémillon, França, 1953) – O Amor de uma Mulher 125
Angst (Roberto Rossellini, Alemanha Federal, 1957) – O Medo 97
Anna Karenina (Clarence Brown, Estados Unidos, 1935) – Ana Karenina 75, 151
Année Dernière à Marienbad, L' (Alain Resnais, França, 1961) – O Último Ano em Marienbad 57, 83, 88, 225, 282, 295
Antoine et Antoinette (Jacques Becker, França, 1947) – O Tónio e a Toninhas 168
Argent, L' (Marcel L'Herbier, França, 1928) – O Dinheiro 52
Argent, L' (Robert Bresson, 1983) 84, 100
Arsenal (Alexander Dovjenko, União Soviética, 1929) – «Arsenal» 112, 133, 134, 188, 238, 268
Ascenseur pour l'Échafaud (Louis Malle, França, 1957) – Fim-de-semana no Ascensor 88, 157, 162
Asphalt Jungle (John Huston, Estados Unidos, 1950) – Quando a Cidade Dorme 82
Assassin Habite au 21 , L' (Georges Clouzot, França, 1942) 42
Assassinat du Duc de Guise, L' (André Calmettes e Charles-Gustave-Antoine Le Bargy, França, 1908) – O Assassinato do Duque de Guise 152
Assassins d'Eau Douce (Jean Painlevé, França, 1946) 162
Atalante, L' (Jean Vigo, França, 1934) – A Atalante 162, 196, 201, 235
Atlantis (August Blom, Dinamarca, 1913) 245
Attack on a China Mission (James Williamson,

Inglaterra, 1900) – Ataque a uma Missão na China 170
Aubervilliers (Eli Lotar e Jacques Prévert, França, 1946) 32, 163
Avant le Déluge (André Cayatte, França, 1953) – Antes do Dilúvio 114, 278
Avenging Conscience, The (David Wark Griffith, Estados Unidos, 1914) – Consciência Vingadora 141, 173
Avventura, L' (Michelangelo Antonioni, Itália, 1960) – A Aventura 188, 259

Back Street (John M. Stahl, Estados Unidos, 1932) – A Esquina do Pecado 280
Bandito, Il (Alberto Lattuada, Itália, 1946) – O Bandido 65
Bank, The (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1915) – Charlot no Banco 234
Barefoot Contessa, The (Joseph L. Mankiewicz, Estados Unidos 1954) – A Condessa Descalça 189, 283
Baron de l'Écluse, Le (Jean Delannoy, França, 1959) – O Senhor Barão 52
Barrabas (Louis Feuillade, França, 1919) – Barrabás 96
Barry Lyndon (Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1971) - Barry Lyndon 78
Bataille du Rail, La (René Clément, França, 1946) – A Batalha do Rail 130, 151, 221, 268
Battle of Russia, The (Frank Capra, Estados Unidos, 1944) – A Batalha da Rússia 179
Beat the Devil (John Huston, Estados Unidos, 1954) – O Tesouro de África 211
Beauté du Diable, La (René Clair, França, 1950) – O Preço da Juventude 135
Becky Sharp (Ruben Mamoulian, Estados Unidos, 1935) – A Feira das Vaidades 86
Bell, Hook and Candle (Richard Quine, Estados Unidos, 1952) – Sortilégio do Amor 41
Belle Équipe, La (Julien Duvivier, França, 1936) 158
Belle et la Bête, La (Jean Cocteau, França, 1946) – A Bela e o Monstro 135, 192
Belles de Nuit, Les (René Clair, França, 1952) – O Vagabundo dos Sonhos 196
Ben-Hur (Fred Niblo, Estados Unidos, 1926) – Ben-Hur 78
Ben-Hur (William Wyler, Estados Unidos, 1959) – Ben-Hur 78, 287
Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (Walter Ruttmann, Alemanha, 1927) – Berlim, Sinfonia de uma Cidade 199
Best Years of Our Lives, The (William Wyler, Estados Unidos, 1946) – Os Melhores Anos da Nossa Vida 55, 59, 96, 157, 216
Bête Humaine, La (Jean Renoir, França, 1938) – A Fera Humana 49, 63, 107, 110, 146, 147, 152, 165, 175
Bidone, Il (Federico Fellini, Itália, 1955) – O Conto do Vigário 258
Birds, The (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1963)- Os Pássaros 41, 56
Birth of a Nation (David Wark Griffith, Estados Unidos, 1915) – O Nascimento de uma Nação 253
Blackmail (Alfred Hitchcock, Inglaterra, 1929) – «Chantagem» 65
Blaue Engel, Der (Josef von Sternberg, Alemanha, 1930) – O Anjo Azul 60, 77, 112, 114, 131, 266
Bois des Amants, Le (Claude Autant-Lara, França, 1961) – Diálogo Interrompido 104, 221
Bonnes Femmes, Les (Claude Chabrol, França, 1960) – «As Boas Mulheres» 102
Bonnie and Clyde (Arthur Penn, Estados Unidos, 1967) – Bonnie e Clyde 263
Boudu Sauvé des Eaux (Jean Renoir, França, 1932) – «Boudu Salvo das Águas» 107, 112, 210
Brasier Ardent, Le (Ivan Mosjukin, França, 1923) – O Braseiro Ardente 233
Brief Encounter (David Lean, Inglaterra, 1945) – Breve Encontro 50, 53, 75, 88, 99, 145, 151, 165, 197, 231, 277, 280, 301, 303
Brighton Rock (Roy Boulting, Inglaterra, 1948) 82
Bronenosetz Potyomkin (Serguei Eisenstein, União Soviética, 1925) – O Couraçado Potemkine 54, 62, 85, 119, 129, 134, 175, 178, 182, 185, 188, 194, 198, 243, 304, 311
Bruto, El (Luis Buñuel, México, 1953) – O Bruto 125, 159
Büchse der Pandora, Die (George Wilhelm Pabst, Alemanha, 1928) – A Boceta de Pandora 101

Cabiria (Giovanni Pastrone, Itália, 1913) – Cabíria 38
Caccia Tragica (Giuseppe de Santis, Itália, 1947) – «Caça Trágica» 67, 111, 133, 198
Cage aux Folles, La (Eduardo Molinaro, França, 1978) – A Gaiola das Malucas 104
Calle Mayor (Juan António Bardem, Espanha, 1956) – Rua Principal 270
Cangaceiro, O (Lima Barreto, Brasil, 1953) – O Cangaceiro 101
Cappoto, Il (Alberto Lattuada, Itália, 1952) – O Capote 124

Carnet de Bal (Julien Duvivier, França, 1957) – Carnet de Baile 54
Carrosse d'Or, Le (Jean Renoir, França, 1952) – A Comédia e a Vida 161
Cat and the Canary, The (Paul Leni, Estados Unidos, 1927) – O Legado Misterioso 41, 64, 268
Cavalcade (Frank Lloyd, Estados Unidos, 1933) - Cavalgada 56
Cercle Rouge, Le (Jean-Pierre Melville, França, 1970) – O Círculo Vermelho 239
Chapeau de Paille d'Italie, Un (René Clair, França, 1927) – Um Chapéu de Palha de Itália 138, 234
Charme Discret de la Bourgeoisie, Le (Luis Buñuel, França, 1972) – O Charme Discreto da Burguesia 245
Château de Verre, Le (René Clément, França, 1950) 176, 284
Châteaux en Espagne (René Wheeler, França, 1954) 221
Cheat, The (Cecil B. de Mille, Estados Unidos, 1915) – A Marca de Fogo 72, 96, 302
Chien Andalou, Un (Luis Buñuel, França, 1929) – Um Cão Andaluz 20, 196
Chienne, La (Jean Renoir, França, 1931) – «A Cadela» 50
Chtchors (Alexander Dovjenko, União Soviética, 1939) – «Chtchors» 99
Chute de la Maison Usher, La (Jean Epstein, França, 1928) – A Queda da Casa Usher 38, 54, 81, 141, 194, 268
Ciel Est à Vous, Le (Jean Grémillon, França, 1944) – «O Céu é Vosso» 113
Circus (Gregori Alexandrov, União Soviética, 1936) – «O Circo» 235, 257
Circus, The (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1928) – O Circo 56, 66
Citizen Kane (Orson Welles, Estados Unidos, 1941) – O Mundo a Seus Pés 58, 63, 73, 74, 82, 110, 111, 126, 151, 178, 194, 208, 209, 211, 212, 215, 258, 266, 267, 277, 278, 280, 286, 311
Coeur Fidèle (Jean Epstein, França, 1923) – «Coração Fiel» 233, 310
Comicos (Juan Antonio Bardem, Espanha, 1953) – «Cómicos» 236, 302
Condamné à Mort s'est Échappé, Un (Robert Bresson, França, 1956) – Fugiu um Condenado à Morte 291
Connection, The (Shirley Clarke, Estados Unidos, 1960) – «A Ligação» 32
Conquest (Clarence Brown, Estados Unidos, 1935) – Maria Walewska 74, 130
Corbeau, Le (Henri-Georges Clouzot, França, 1943) 75, 239
Cottage on Dartmoor, A (Anthony Asquith, Inglaterra, 1930) – Criada... das Boas 243, 281
Course du Lièvre à travers les Champs, La (René Clement, França, 1972) – Perseguição 282
Covered Wagon, The (James Cruze, Estados Unidos, 1923) – A Caravana do Oeste 141
Crime de Monsieur Lange, Le (Jean Renoir, França, 1936) – O Crime do Senhor Lange 67, 197, 279
Crin Blanc (Albert Lamorisse, França, 1953) – Crina Branca 63
Cristo Proibito, Il (Curzio Malaparte, Itália, 1950) – «O Cristo Proibido» 67
Cronaca di un Amore (Michelangelo Antonioni, Itália, 1950) – Escândalo de Amor 151, 244
Crossfire (Edward Dmytryk, Estados Unidos, 1947) – Encruzilhada 73, 98, 104
Crowd, The (King Vidor, Estados Unidos, 1928) – A Multidão 59
Cruel Sea, The (Charles Frend, Inglaterra, 1953) – Mar Cruel 101, 200

Dames du Bois de Boulogne, Les (Robert Bresson, França, 1945) – As Damas do Bosque de Bolonha 115, 225, 291
Danton (Andrzej Wajda, Polónia, França, 1982) – Danton 244
Dark Passage (Delmar Daves, Estados Unidos, 1947) – O Prisioneiro do Passado 43
Day in Soviet Russia, A (Roman Karmen, Mikhail Slutsky, URSS, 1941) 199
Dead of Night (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden e Robert Hamer, Inglaterra, 1945) – A Dança da Morte 82, 239
Death of a Salesman (Lazlo Benedek, Estados Unidos, 1952) – A Morte de um Caixeiro-viajante 239, 273, 281, 283, 312
De Fire Djoevle (Robert Dinesen, Dinamarca 1911) – «Os Quatro Diabos» 96
Demoniaco nell'Arte, Il (Carlo Federico Castelli, Itália, 1950) – « O Demoníaco na Arte» 253
Dernier Métro, Le (François Truffaut, França, 1980) – O Último Metro 59
Dernier Milliardaire, Le (René Clair, França, 1935) – O Último Milionário 257
Dernière Chance, La (Leopold Lindtberg, Suíça, 1945) – A Última Esperança 220
Deserter (Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1933) – «Desertor» 99, 139, 142, 155, 159, 168, 189, 221, 235
Deserto Rosso, Il (Michelangelo Antonioni, Itália, 1964) – O Deserto Vermelho 88

Designing Woman, The (Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1957) – A Mulher Modelo 223, 237
Destinées (Christian-Jacques, Jean Delannoy e Marcel Pagliero, França, 1953) – Destinos 104, 236
Deux Timides, Les (René Clair, França, 1928) – Os Dois Tímidos 249, 264
Devil Is a Woman (Josef von Sternberg, Estados Unidos, 1935) – A Mulher e o Fantoche 77
Devushka s Korobkoi (Boris Barnet, União Soviética, 1927) – «A Rapariga com a Caixa de Chapéus» 209
Devyatore Yanvarya (Vyacheslav Viskovsky, União Soviética, 1925) – «Domingo Negro» 195
Diable au Corps, Le (Claude Autant-Lara, França, 1947) – «O Diabo no Corpo» 67, 103, 107, 197, 277, 280, 281
Diaboliques, Les (Henri-Georges Clouzot, França, 1954) – As Diabólicas 126
Dies Irae (Carl Dreyer, Dinamarca, 1943) – Dia de Cólera 76
Dog's Life, A (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1918) – Uma Vida de Cão 196
Dolce Vita, La (Federico Felinni, Itália, 1960) – A Doce Vida 79, 258
Dom v Kotorom ia Jivu (Lev Kulijanov e Yakov Segel, União Soviética, 1957) – «A Casa onde Vivo» 59
Dorogoi Tsenoi (Mark Donskoi, União Soviética, 1957) – «À Custa da Sua Vida» 263
Double Indemnity (Billy Wilder, Estados Unidos, 1944) – Pagos a Dobrar 230, 276
Douce (Claude Autant-Lara, França, 1943) – Coração Impaciente 265
Dramma di Cristo, Il (Luciano Emmer, Itália, 1949) 253
Dreigroschenoper, Die (George Wilhelm Pabst, Alemanha, 1931) – A Ópera de Quatro Vinténs 77, 119, 126, 163
Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Ruben Mamoulian, Estados Unidos, 1932) – O Médico e o Monstro 42
Drôle de Drame (Marcel Carné, França, 1937) – Que Drama! 225
Du Rififi chez les Hommes (Jules Dassin, França, 1954) – Rififi 145
Duchesse de Langeais, La (Jacques de Baroncelli, França, 1942) 225

E La Nave Va (Federico Fellini, Itália, 1983) – O Navio 89
Édouard et Caroline (Jacques Becker, França, 1951) – Eduardo e Carolina 107
Él (Luis Buñuel, México, 1952) 238
El Bruto (Luis Buñuel, México, 1953) 125, 159
Eldorado (Marcel L'Herbier, França, 1922) – Eldorado 141, 235, 237, 282
Enfant Sauvage, L' (François Truffaut, França, 1970) – O Menino Selvagem 88, 180
Enfants du Paradis, Les (Marcel Carné, França, 1945) 78, 101
Enfants Terribles, Les (Jean-Pierre Melville, França, 1949) 88, 103, 160
Enoch Arden (David W. Griffith, Estados Unidos, 1918) 173
Entr'acte (René Clair, França, 1924) 42, 52, 119, 152, 310
Entrée d'un Train en Gare de La Ciotat, L' (Louis Lumière, França, 1895) – A Chegada do Comboio 21, 208
Episode (Walter Reisch, Áustria, 1934) – «Episódio» 66
Espoir, L' (André Malraux, França, 1939) – Sierra de Teruel 129, 132, 189, 200, 291, 311
Et Dieu Créa la Femme (Roger Vadim, França, 1956) – E Deus Criou a Mulher 104
Et Mourir de Plaisir (Roger Vadim, França, 1960) – O Sangue e a Rosa 234, 279
Étoiles de Midi, Les (Marcel Ichac, França, 1959) 217
Executive Suite (Robert Wise, Estados Unidos, 1954) – Um Homem e Dez Destinos 240
Extase (Gustav Machaty, Checoslováquia, 1933) – Êxtase 107, 148, 159

Fait Divers (Claude Autant-Lara, França, 1923) 234, 238, 267
Farewell to Arms, A (Frank Borzage, Estados Unidos, 1932) - Adeus às Armas 50, 52
Farrebique (Georges Rouquier, França, 1947) 103, 129, 148, 251, 262
Femme d'à Côté, La (François Truffaut, França, 1981) – A Mulher do Lado 44
Fête à Henriette, La (Julien Duvivier, França, 1953) – Feriado em Paris 235
Fêtes Galantes (Jean Aurel, França, 1946) 253
Feu Follet, Le (Louis Malle, França, 1963) 66
Feu Mathias Pascal (Marcel L'Herbier, França, 1925) – O Falecido Pascal 45, 309, 310
Fièvre (Louis Delluc, França, 1921) 42, 141
Fin du Jour, La (Julien Duvivier, França, 1939) – O Fim do Dia 236
Five (Arch Oboler, Estados Unidos, 1952) – Os Cinco 103, 266
Flesh and the Devil, The (Clarence Brown, Estados Unidos, 1927) – O Demónio e a Carne 99

Foolish Wives (Eric von Stroheim, Estados Unidos, 1921) – Esposas Levianas 45, 124, 232, 303
Frau im Mond, Die, (Fritz Lang, Alemanha, 1928) – A Mulher na Lua 229
Frères Brothers en Week-End, Les (Michel Gast, França, 1950) 148
Fröken Julie (Alf Sjöberg, Suécia, 1950) – Vertigem 112, 179, 272, 274, 278, 280, 284, 312
From Here to Eternity (Fred Zinnemann, Estados Unidos, 1953) – Até à Eternidade 101, 265
Frühlings Erwachen (Fleck e Holm, 1920) – «O Despertar da Primavera» 283
Fruits Sauvages, Les (Pierre Bromberger, França, 1953) 266

Gardiens de Phare (Jean Grémillon, França, 1929) 58, 101, 238, 243
Gaslight (Thorold Dickinson, Inglaterra, 1940) – Meia Luz 240
Gattopardo, Il (Luchino Visconti, Itália, 1963) – O Leopardo 220
Genbaku No Ko (Kaneto Shindo, Japão, 1952) – «As Crianças de Hiroxima» 56, 65, 110, 145, 157, 266, 272
Gentlemen Prefer Blondes (Howard Hawks, Estados Unidos, 1953) – Os Homens Preferem as Louras 235
Germania Anno Zero (Roberto Rosselini, Itália, 1948) 126, 259
Gervaise (René Clément, França, 1956) – A Taberna 78
Ghost and Mrs. Muir, The (Joseph L. Mankiewicz, 1946) - O Fantasma Apaixonado 165
Gift Horse, The (Compton Bennett, Estados Unidos, 1952) 102
Gilda (Charles Vidor, Estados Unidos, 1946) – Gilda 77
Giornata Particolare, Una (Ettore Scola, Itália, 1977) – Um Dia Inesquecível 104
Gold Rush, The (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1925) – A Quimera do Ouro 238
Goldene Stadt, Die (Veit Harlan, Alemanha, 1942) – A Cidade Dourada 86
Golem, Der (Henrik Galeen, Alemanha, 1920) – O Golem 182
Gossette (Germaine Dulac, França, 1923) – 237
Goupi Mains Rouges (Jacques Becker, França, 1942) 114
Grand Amour de Beethoven, Un (Abel Gance, França, 1936) – Um Grande Amor de Beethoven 151
Grande Illusion, La (Jean Renoir, França, 1937) – A Grande Ilusão 221, 257
Grandma's Reading Glass (George Albert Smith, Inglaterra, 1901) 169
Grapes of Wrath, The (John Ford, Estados Unidos, 1940) – As Vinhas da Ira 56, 257
Great Train Robbery, The (Edwin Porter, Estados Unidos, 1902) 170, 176
Greed (Eric von Stroheim, Estados Unidos, 1923) – Aves de Rapina 48, 79, 125, 131, 188, 190, 258, 311
Grido, Il (Michelangelo Antonioni, Itália, 1957) – O Grito 19, 79, 190, 193, 259, 312
Groza (Vladimir Petrov, União Soviética, 1934) – «A Tempestade» 123
Grunya Kornakova (Nicolas Ekk, União Soviética, 1936) – «Rouxinol, Pequeno Rouxinol» 86
Guerre est Finie, La (Alain Resnais, França, 1966) – A Guerra Acabou 284

Hadaka no Shima (Kaneto Shindô, Japão, 1960) – A Ilha Nua 159
Hakuchi (Akira Kurosawa, Japão, 1951) – «O Idiota» 79
Hamlet (Laurence Olivier, Inglaterra, 1948) – Hamlet 68, 231
Hannie Caulder (Burt Kennedy, Estados Unidos, 1971) – Hannie Caulder 263
Harry in Mission (Hal Roach, Estados Unidos, 1920) 54
Heimat (Edgar Reitz, RFA, 1984) 132
Hellzapoppin (H. C. Potter, Estados Unidos, 1941) – Parada de Malucos 196, 264
Herz aus Glas (Werner Herzog, RFA, 1976) – Coração de Gelo 262
High Noon (Fred Zinnemann, Estados Unidos, 1951) – O Comboio Apitou Três Vezes 271, 272
Hiroshima Mon Amour (Alain Resnais, França, 1959) – Hiroxima Meu Amor 57, 58, 88, 163, 164, 175, 223, 225, 226, 230, 278, 279, 282, 304
Homme Blessé, L' (Patrice Chéreau, França, 1983) 104
Hon Dansande en Sommar (Arne Mattsson, Suécia, 1951) – Ela Só Dançou um Verão 60, 212, 272, 276
Honneurs de la Guerre, Les (Jean Dewever, França, 1960) 221
Hôtel du Nord (Marcel Carné, França, 1938) – Hotel do Norte 98
House of Strangers (Joseph L. Mankiewicz, Estados Unidos, 1949) – Sangue do Meu Sangue 281
Hurdes, Las (Luis Buñuel, Espanha, 1932) – Terra Sem Pão 32, 161, 226

I Am a Fugitive from a Chain Gang (Melvyn Le Roy, Estados Unidos, 1932) – Eu Sou um Evadido 257
I Confess (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1953) – Confesso 124
Idiot, L' (Georges Lampin, França, 1946) 239
Idylle à la Plage (Henri Storck, Bélgica, 1932) 148
Il n'y a pas de Fumée sans Feu (André Cayatte, França, 1973) – Chantagem 27
Im Lauf der Zeit (Wim Wenders, RFA, 1976) - Ao Correr do Tempo 168, 259
Inconnus dans la Maison, Les (Henri Decoin, França, 1942) – A Sua Maior Causa 114, 230
India Song (Marguerite Duras, França, 1974) – India Song 164
Informer, The (John Ford, Estados Unidos, 1935) – O Denunciante 275
Inhumaine, L' (Marcel L'Herbier, França, 1923) – A Desumana 236
Inondation, L' (Louis Delluc, França, 1924) 50
Intolerance (David Wark Griffith, Estados Unidos, 1916) – Intolerância 38, 126, 171, 182, 186, 189, 194, 198, 200, 244
It Should Happen to You (George Cukor, Estados Unidos, 1952) – Uma Rapariga sem Nome 262
Ivan (Dovjenko, União Soviética, 1932) 159
Ivan Grozny (Sergei Eisenstein, União Soviética, 1945) – Ivan, o Terrível 76, 89, 91, 123, 134, 149, 193, 236, 311

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, Bélgica, 1975) – Jeanne Dielman 168, 213, 259
Jet Pilot (Josef von Sternberg, Estados Unidos, 1952) – Estradas do Inferno 223
Jeune Folle, La (Yves Allégret, França, 1952) 179
Jeux Interdits (René Clément, França, 1952) – Brincadeiras Proibidas 189
Joueur, Le (Claude Autant-Lara, França, 1959) – O Jogador 132
Jour se Lève, Le (Marcel Carné, França, 1939) – Foi uma Mulher que o Perdeu 135, 162, 194, 197, 205, 222, 272, 275, 277, 280, 281
Journal d'un Curé de Campagne (Robert Bresson, França, 1951) – Diário de um Páraco de Aldeia 79, 88, 145, 163, 226, 229, 230, 266
Jules et Jim (François Truffaut, França, 1961) – Jules e Jim 265
Juliette ou la Clé des Songes (Marcel Carné, França, 1961) 158
Jungfrukällan (Ingmar Bergman, Suécia, 1959) – A Fonte da Virgem 104

Kabinett des Doktor Caligari, Das (Robert Wiene, Alemanha, 1920) – O Gabinete do Doutor Caligari 78, 81, 82, 172, 228, 253, 310
Kak Zakalyalas Stal (Mark Donskoi, União Soviética, 1942) – «O Aço Foi Temperado» 220, 221, 223
Kameradschaft (George Wilhelm Pabst, Alemanha, 1932) – A Tragédia da Mina 239
Kanal (Andrzej Wajda, Polónia, 1957) – «Canal» 59, 182
Kanashimi wa Onna Dakeni (Kaneto Shindo, Japão, 1958) - «A Tristeza fica com as Mulheres» 232
Kanikosen (So Yamamura, Japão, 1954) – «Os Barcos do Inferno» 243, 281
Kapò (Gillo Pontecorvo, Itália, 1960) 63
Kean (Alexandre Volkov, França, 1924) – Kean 240, 302
Kermesse Héroïque, La (Jacques Feyder, França, 1936) – A Quermesse Heróica 76
Kid, The (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1921) – O Garoto de Charlot 69, 124, 131, 266, 267
Killers, The (Robert Siodmak, Estados Unidos, 1946) – Os Assassinos 74
King Kong (Schoedsack Cooper, Estados Unidos, 1933) – King Kong 69
Kiss, The (Jacques Feyder, Estados Unidos, 1928) - O Beijo 235, 302
Konyetz Sankt-Peterburga (Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1927) – «O Fim de São Petersburgo» 51, 119, 134, 201
Körkarlen (Viktor Sjöström, Suécia, 1920) – O Carro Fantasma 234, 238, 310
Krestyanye (Frederic Ermler, União Soviética, 1935) – «Camponeses» 234, 240, 302
Kruzheva (Serguei Yutkevitch, União Soviética, 1928) – «Rendas» 119, 238
Kumonosujo (Akira Kurosawa, Japão, 1957) – O Trono de Sangue 182
Kurutta Ippeji (Teinosuke Kinugasa, Japão, 1926) – «Uma Página de Loucura» 239

Ladri di Biciclette (Vittorio de Sica, Itália, 1948) – Ladrões de Bicicletas 132, 190, 205
Lady from Shanghai, The (Orson Welles, Estados Unidos, 1948) – A Dama de Xangai 81, 85, 102, 124
Lady in the Lake (Robert Montgomery, Estados Unidos, 1946) – A Dama do Lago 41, 42, 60, 238
Lady Windermere's Fan (Ernst Lubitsch, Estados Unidos, 1925) – O Leque de Lady Windermere 267

Lambeth Walk (Len Lye, Inglaterra, 1941) 27, 264
Letyat Juravli (Mikhail Kalatozov, União Soviética, 1957) – Quando Passam as Cegonhas 54, 111
Letzte Mann, Der (Friedrich Wilhelm Murnau, Alemanha, 1924) – O Último dos Homens 38, 51, 77, 234, 238, 253
Liaisons Dangereuses, Les (Roger Vadim, França, 1959) – As Ligações Perigosas 162
Liberté la Nuit (Philippe Garrel, França, 1984) 88
Life of an American Fireman (Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903) 170
Lifeboat (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1944) – Um Barco e Nove Destinos 102
Limelight (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1952) – Luzes da Ribalta 265
Lola Montès (Max Ophüls, França, 1954) – Lola Montes 54, 58, 81, 90, 124
Lonedale Operator, The (David W. Griffith, Estados Unidos, 1911) 170
Long Voyage Home, The (John Ford, Estados Unidos, 1940) – Tormenta a Bordo 79, 100, 211, 222, 230, 302
Lost Patrol, The (John Ford, Estados Unidos, 1934) – A Patrulha Perdida 100, 258
Lost Week-End, The (Billy Wilder, Estados Unidos, 1945) – Farrapo Humano 50, 63, 159, 236, 239, 280, 303, 312
Lotna (Andrzej Wajda, Polónia, 1959) – «Lotna» 86
Louisiana Story (Robert Flaherty, Estados Unidos, 1948) 147, 193, 258
Luci del Varietà (Federico Fellini e Alberto Lattuada, Itália, 1950) 236

M (Fritz Lang, Alemanha, 1931) – Matou 64, 74, 124, 146, 236, 311
Macadam (Marcel Blistène, França, 1946) – 102
Madame de... (Max Ophüls, França, 1953) – Madame de... 57
Mädchen in Uniform (Leontine Sagan, Alemanha, 1931) – Raparigas de Uniforme 104, 199, 201
Magnificent Ambersons, The (Orson Welles, Estados Unidos, 1943) – O Quarto Mandamento 111, 178, 212, 229, 230, 267
Maltese Falcon, The (John Huston, Estados Unidos, 1942) – Relíquia Macabra 73, 104
Manèges (Yves Allégret, França, 1950) 278
Manhattan (Woody Allen, Estados Unidos, 1979) - Manhattan 88
Man of Aran (Robert Flaherty, Inglaterra, 1934) – O Homem e o Mar 147, 158
Man with the Golden Arm, The (Otto Preminger, Estados Unidos, 1955) – O Homem do Braço de Ouro 159, 162
Man with the White Suit, The (Alexander Mackendrick, Inglaterra, 1951) – O Homem do Fato Claro 159, 302
Människor i Stad (Arne Sucksdorff, Suécia, 1947) – «O Ritmo da Cidade» 41, 112, 148, 199, 268
Marchands de Filles (Maurice Cloche, França, 1957) 104
Marguerite de la Nuit (Claude Autant-Lara, França, 1955) – Margarida da Noite 77, 135, 159
Marseillaise, La (Jean Renoir, França, 1938) – A Marselhesa 17
Maskerade (Willy Forst, Alemanha, 1934) – Mascarada 148
Mat (Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1926) – A Mãe 44, 45, 117, 121, 185, 186, 201, 268
Maudits, Les (René Clément, França, 1947) – Os Malditos 102, 221, 258, 312
Melodie der Welt (Walter Ruttmann, Alemanha, 1929) – Sinfonia do Mundo 201
Metropolis (Fritz Lang, Alemanha, 1926) – Metrópolis 55, 61, 77, 78, 81, 82, 253, 310
Million, Le (René Clair, França, 1931) – O Milhão 125, 148, 236
Miracle des Loups, Le (Raymond Bernard, França, 1924) – O Milagre dos Lobos 152
Miracolo à Milano (Vittorio de Sica, Itália, 1950) – O Milagre de Milão 148, 194, 266, 311
Mitchurin (Alexander Dovjenko, União Soviética, 1949) – «Mitchurin» 281
Modern Times (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1935) – Tempos Modernos 34, 120, 122
Moi Universiteti (Mark Donskoi, União Soviétca, 1940) – «As Minhas Universidades» 103, 157
Monde de Paul Delvaux, Le (Henri Storck, Bélgica, 1947) 254
Monsieur et Madame Curie (Georges Franju, França, 1953) 240
Monsieur Ripois (René Clément, França, 1954) – O Grande Conquistador 159, 197, 223, 282
Monsieur Verdoux (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1947) – O Barba Azul 96, 258
Mörden Sind Unter Uns, Die (Wolfgang Staudte, Alemanha Democrática, 1946) – «Os Assassinos Estão entre Nós» 74, 112
More (Barbet Schroeder, França, 1969) - More 104
Morocco (Josef von Sternberg, Estados Unidos, 1930) – Marrocos 130
Mort en ce Jardin, La (Luis Buñuel, França, 1957) – Labirinto Infernal 79, 236

Most Dangerous Game, The (Irving Pichel e Ernest Beaumont Schoedsack, Estados Unidos, 1932) – O Malvado Zaroff 56
Muerte de un Ciclista (Juan Antonio Bardem, Espanha, 1954) – Morte de um Ciclista 112, 145
Murder (Alfred Hitchcock, Inglaterra, 1931) – Crime 120, 231, 236
Murder by Contract (Irving Lerner, Estados Unidos, 1958) 102
Musketeers of Pig Alley, The (David Wark Griffith, Estados Unidos, 1912) 46, 170, 208
Mutiny on the Bounty (Frank Lloyd, Estados Unidos, 1935) – Revolta da Bounty 257
Myortvyi Dom (V. Fedorov, União Soviética, 1932) – «Recordações da Casa dos Mortos» 130, 268

Na Malkia Ostrof (Ranguel Valtchanov, Bulgária, 1959) – «Numa Pequena Ilha» 240
Naked City (Jules Dassin, Estados Unidos, 1948) – Nos Bastidores de Nova Iorque 82, 147, 158
Nanook of the North (Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922) – Nanuk, o Esquimó 258
Napoléon (Abel Gance, França, 1927) – Napoleão 41, 54, 60, 90, 141, 142, 249
Nérazlutchnyie Druzia (V. Juravlev, União Soviética, 1952) – «Um Trio de Inseparáveis» 85
Niebelungen, Die (Fritz Lang, Alemanha, 1924) – Os Nibelungos 76
Nieotpravlennoie Pismo (Mikhail Kalatozov, União Soviética, 1960) – «A Carta que Nunca Foi Enviada» 240
Nieuwe Gronden (Joris Ivens, Holanda, 1934) – «Nova Terra» 186
Night and the City (Jules Dassin, Estados Unidos, 1950) – Os Foragidos da Noite 211
Night Mail (Harry Watt e Basil Wright, Inglaterra, 1938) 147, 163
Non c'è Pace tra gli Ulivi (Giuseppe de Santis, Itália, 1950) – Não Há Paz entre as Oliveiras 64, 239
North by Northwest (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1959) – Intriga Internacional 104, 112
Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (Friedrich Wilhelm Murnau, Alemanha, 1922) – Nosferatu, o Vampiro 81, 233, 262
Notorious (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1946) – Difamação 53, 67
Notre-Dame de Paris (Jean Delannoy, França, 1956) – Nossa Senhora de Paris 78
Notte, La (Michelangelo Antonioni, Itália, 1961) – A Noite 188, 259
Notti Bianchi, Le (Luchino Visconti, Itália, 1957) – As Noites Brancas 78, 281
Nous Sommes Tous des Assassins (André Cayatte, França, 1952) – Pena de Morte 272
Nouveaux Messieurs, Les (Jacques Feyder, França, 1929) – Os Novos Senhores 237
Novy Babylon (Gregori Kozintsev e Ilya Trauberg, União Soviética, 1929) – «A Nova Babilónia» 92, 97, 244
Nozze d'Oro (Luigi Maggi, Itália, 1911) - «Bodas de Ouro» 275
Nuit et Brouillard (Alain Resnais, França, 1955) – Noite e Nevoeiro 58, 88, 163, 226, 302

O Thiassos (Theo Angelopoulos, Grécia, 1975) - A Viagem dos Actores 213, 259
Oblomok Imperii (Frederic Ermler, União Soviética, 1929) – «Fragmento de um Império» 133, 142, 168
Och Efter Skymming Kommer Mörker (Rune Hagberg, Suécia, 1949) – «Depois do Crepúsculo, Vem a Noite» 50, 234, 240
Ochen Khorosho Zhivyotsya (Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1930) – «A Vida é Bela» 139
Odd Man Out (Carol Reed, Inglaterra, 1947) – A Casa Cercada 67, 198, 237, 275
Okasan (Mikio Naruse, Japão, 1952) - «A Mãe» 117, 159, 269, 282
Okraina (Boris Barnet, União Soviética, 1933) – «Arrabaldes» 112, 148, 152
Oktiabr (Gregori Alexandrov e Serguei Eisenstein, União Soviética, 1927) – Outubro 53, 120, 124, 132, 134, 141, 143, 174, 185, 189, 194, 244, 264, 309
Olvidados, Los (Luis Buñuel, México, 1950) – Os Esquecidos 234
On the Waterfront (Elia Kazan, Estados Unidos, 1954) – Há Lodo no Cais 82, 151
Onésime Horloger (Jean Durand, França, 1912) 262
Only Angels Have Wings (Howard Hawks, Estados Unidos, 1939) – Patrulha Infernal 198
Oro di Napoli, L' (Vittorio de Sica, Itália, 1954) – O Ouro de Nápoles 131, 159
Orphée (Jean Cocteau, França, 1950) – Orfeu 135, 233
Ossessione (Luchino Visconti, Itália, 1942) – Obsessão 48, 63, 103, 104, 124, 131, 168, 179
Osvobozhdyonnaya Franciya (Sergei Yutkevitch, União Soviética, 1946) - «A França Libertada» 283, 304
Othello (Orson Welles, Inglaterra, 1952) – Otelo 77, 276
Othello (Serguei Yutkevitch, União Soviética, 1956) – Othello 129, 130

Overlanders, The (Harry Watt, Inglaterra, 1946) – A Pista dos Gigantes 258

Padenie Berlina (Mikhail Chiaureli, União Soviética, 1949) – «A Queda de Berlim» 85
Paisà (Roberto Rossellini, Itália, 1946) – Libertação 48, 79, 258, 259
Panic in the Streets (Elia Kazan, Estados Unidos, 1950) – Pânico nas Ruas 82
Paradine Case, The (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1947) – O Caso Paradine 52, 67
Parents Terribles, Les (Jean Cocteau, França, 1948) 60, 103
Partie de Campagne, Une (Jean Renoir, França, 1936) – Passeio ao Campo 60, 191, 267
Partir, Revenir (Claude Lelouch, França, 1985) 63
Passion, La (Ferdinand Zecca, França, 1902) – A Paixão de Cristo 38, 248
Passion de Jeanne d'Arc, La (Carl Dreyer, França, 1928) – A Paixão de Joana d'Arc 76, 78, 81, 82, 127, 129, 190, 228, 309
Paths of Glory (Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1957) – Horizontes de Glória 63
Pay Day (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1922) – Dia de Pagamento 264
Peau Douce, La (François Truffaut, França, 1964) - Angústia 288
Pension Mimosas (Jacques Feyder, França, 1935) 103
Pépé le Moko (Julien Duvivier, França, 1937) – 82
Peter Ibbetson (Henry Hathaway, Estados Unidos, 1935) – Sonho Eterno 201, 245
Petit Jacques, Le (Georges Lannes e Georges Raulet, França, 1924) 52
Phffft (Mark Robson, Estados Unidos, 1954) – É o Amor que se Evapora 231
Pichka (Mikhail Romm, União Soviética, 1934) – «Bola de Sebo» 45
Po Zakonu (Lev Vladimirovitch Kulechov, União Soviética, 1926) – «A Lei é Dura» 131
Poedinok (Vladimir Petrov, União Soviética, 1957) – «O Duelo» 258
Poema o Morie (Alexander Dovjenko, União Soviética, 1958) – «Poema do Mar» 236
Point du Jour, Le (Louis Daquin, França, 1949) 133, 147
Pointe Courte, La (Agnès Varda, França, 1956) 20
Popiol i Diamant (Andrzej Wajda, Polónia, 1958) – Cinzas e Diamantes 81, 127
Portes de la Nuit, Les (Marcel Carné, França, 1947) 60, 65, 78, 135, 151, 158, 223, 275, 301
Poslednaya Noch (Yuri Raizman, União Soviética, 1937) – «A Última Noite» 130
Possession (Andrzej Zulawski, França, 1981) - Possessão 87
Potomok Chingis-Khana (Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1928) – Tempestade na Ásia 97, 120, 129, 132, 222, 258, 263, 302
Premier de Cordée (Louis Daquin, França, 1943) 237
Prívideniye, Kotoroye ne Vozvrashchayetsya (Abram Room, União Soviética, 1930) – «O Fantasma que não Regressa» 189, 245, 249, 275, 303, 312
Prix de Beauté (Augusto Genina, França, 1929) – Prémio de Beleza 125
Professione: Reporter (Michelangelo Antonioni, Itália, 1975) - Profissão: Repórter 188, 206, 259, 282
Prostoi Sluchai (Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1932) – «Um Caso Simples» 139, 189
Protsess o Tryokh Millyonakh (Jacob Protazanov, União Soviética, 1925) – «O Caso dos Três Milhões» 234
Psycho (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1961) - Psico 236
Putyovka v Zhizn (Nicolas Ekk, União Soviética, 1931) – «O Caminho da Vida» 42, 51, 66, 98, 102, 148, 183, 189, 263

Quai des Brumes (Marcel Carné, França, 1938) – Cais das Brumas 162, 225
Quai des Orfèvres (Henri-Georges Clouzot, França, 1947) – Crime da Avenida Foch 104, 131, 302
Quatorze Juillet (René Clair, França, 1933) – Quatorze de Julho 55, 65
Que Viva Mexico! (Serguei Eisenstein, incompleto, 1932) – Que Viva México 51, 62, 102, 193, 309
Queen of Spades, The (Thorold Dickinson, Inglaterra, 1949) – A Dama de Espadas 131

Raduga (Mark Donskoi, União Soviética, 1944) – «O Arco Íris» 103, 157
Raging Bull (Martin Scorsese, Estados Unidos, 1980) – O Touro Enraivecido 89
Rain Came, The (Clarence Brown, Estados Unidos, 1939) – A Maldição da Índia 65
Rapariga dos Cabelos Brancos, A (Wang Pin e Shui Jua, China, 1951) 103
Rashomon (Akira Kurosawa, Japão, 1950) – As Portas do Inferno 278
Raskolnikov (Robert Wiene, Alemanha, 1923) 81, 238

Red, La (Emilio Fernandez, México, 1953) – A Rede 48, 79, 104
Red River, The (Howard Hawks, Estados Unidos, 1948) – O Rio Vermelho 284
Règle du Jeu, La (Jean Renoir, França, 1939) – A Regra do Jogo 110, 150, 161, 168, 210, 215, 291, 312
Remorques (Jean Grémillon, França, 1939) 48, 79, 107, 163, 225, 258
Rideau Cramoisi, Le (Alexander Astruc, França, 1953) 292
Ring, The (Alfred Hitchcock, Inglaterra, 1927) – O Ringue 33, 238, 309, 310
Riso Amaro (Giuseppe de Santis, Itália, 1949) – Arroz Amargo 58
Robinson Crusoe (Luis Buñuel, México, 1953) – As Aventuras de Robinson Crusoe 48
Rocco e i Suoi Fratelli (Luchino Visconti, Itália, 1960) – Rocco e os Seus Irmãos 104, 220
Roma, Città Aperta (Roberto Rossellini, Itália, 1945) – Roma, Cidade Aberta 51, 99, 103, 151, 223
Roman d'un Tricheur, Le (Sacha Guitry, França, 1936) – Romance de um Jogador 229, 230, 264
Romeo and Juliet (George Cukor, Estados Unidos, 1936) – Romeu e Julieta 77
Rope, The (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1948) – A Corda 168, 222, 224, 239, 271
Rose et le Réséda, La (André Michel, França, 1947) 54
Rotation (Wolfgang Staudte, Alemanha Democrática, 1948) 107, 211
Roue, La (Abel Gance, França, 1923) – A Roda 152, 188, 268
Rouge et le Noir, Le (Claude Autant-Lara, França, 1954) – O Vermelho e o Negro 197, 228
Rubens (Henri Storck e Paul Haesaerts, Bélgica, 1948) 253
Rumble Fish (Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1983) – Juventude Inquieta 89, 262, 302

Sabotage (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1936) – À 1 e 45 82, 235
Saga of Anatahan, The (Josef von Sternberg, Estados Unidos, 1953) 243
Sait-on Jamais (Roger Vadim, França, 1957) – Uma Aventura em Veneza 162
Salaire de la Peur, Le (Henri-Georges Clouzot, França, 1952) – O Salário do Medo 54, 104, 240
Salaire du Péché (Denys de La Patellière, França, 1956) – O Preço do Pecado 189
Salt of the Earth, The (Herbert Biberman, Estados Unidos, 1956) – O Sal da Terra 103, 201, 236, 266, 301
Samovo Sinevo Morya, U (Boris Barnet, União Soviética, 1936) – «À Beira do Mar Azul» 157, 159
Savage Innocents, The (Nicholas Ray, Estados Unidos, 1960) – Sombras Brancas 243
Scarface, Shame of a Nation (Howard Hawks, Estados Unidos, 1932) – Scarface, o Homem da Cicatriz 74, 101, 146, 266, 279
Scarlet Street (Fritz Lang, Estados Unidos, 1945) – Almas Perversas 239
Schatten (Arthur Robinson, Alemanha, 1922) – Sombras 17, 239
Scherben (Lupu Pick, Alemanha, 1922) – O Rail 228
Senso (Luchino Visconti, Itália, 1954) – Sentimento 161
Set-Up, The (Robert Wise, Estados Unidos, 1949) – Nobreza de Campeão 63, 82, 96, 271
Shadow of a Doubt (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1942) – Mentira 44, 51, 53, 56, 64, 66, 128, 159, 205, 222, 231, 302
Shinel (Gregori Kozintsev e Leonide Trauberg, União Soviética, 1926) – «O Capote» 92, 130, 238
Shishinin No Samurai (Akira Kurosawa, Japão, 1954) – Os Sete Samurais 77
Shoulder Arms (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1918) – Charlot nas Trincheiras 249
Si Jolie Petite Plage, Une (Yves Allégret, França, 1949) 60, 79, 96, 188
Siegfrieds Tod (Fritz Lang, Alemanha, 1924) – A Morte de Siegfried (primeiro episódio de Die Niebelungen – Os Nibelungos) 81
Silence de la Mer, Le (Jean-Pierre Melville, França, 1948) – «O Silêncio do Mar» 221, 230, 291
Silence Est d'Or, Le (René Clair, França, 1947) – O Silêncio é de Ouro 222
Silent Dust (Lance Confort, Estados Unidos, 1949) 223
Six Juin à l'Aube, Le (Jean Grémillon, França, 1945) 163
Sjunde Inseglet, Det (Ingmar Bergman, Suécia, 1956) – O Sétimo Selo 76
Smultronstället (Ingmar Bergman, Suécia, 1957) – Morangos Silvestres 214
Sniper, The (Edward Dmytryk, Estados Unidos, 1952) 130
So Ist das Leben (Karl Junghans, Alemanha, 1929) – Assim É a Vida 119, 120, 129, 141

So This Is Paris (Ernst Lubitsch, Estados Unidos, 1926) – A Loucura do Charleston 238
Sole Sorge Ancora, Il (Aldo Vergano, Rália, 1946) 125, 198
Sommaren Med Monika (Ingmar Bergman, Suécia, 1952) – Mónica e o Desejo 103, 104, 266, 280
Sommarlek (Ingmar Bergman, Suécia, 1950) – Um Verão de Amor 236, 302
Son Nom de Venise dans Calcutta Désert (Marguerite Duras, França, 1976) 164
Sorok Pervyi (Gregori Tchukhrai, União Soviética, 1956) – O Quadragésimo-Primeiro 145, 163, 190, 205, 234
Sorry, Wrong Number (Anatole Litvak, Estados Unidos, 1948) – Três Minutos de Vida 283
Sortie des Usines, La (Louis Lumière, França, 1895) – A Saída da Fábrica 21
Sortilèges (Christian-Jaque, França, 1945) – Um Sino na Montanha 54
Souriante Madame Beudet, La (Germaine Dulac, França, 1923) 234
Sous les Toits de Paris (René Clair, França, 1930) – Sob os Telhados de Paris 145, 196, 223
Souvenirs d'en France (André Téchiné, França, 1975) 168, 259
Spellbound (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1945) – A Casa Encantada 43, 159, 233, 240
Stachka (Serguei Eisenstein, União Soviética, 1924) – «Greve» 105, 119, 131, 141, 173, 174, 186, 195, 304
Stagecoach (John Ford, Estados Unidos, 1939) – A Cavalgada Heróica 55, 66, 98, 204, 258
Stalingradskaya Bitva (Vladimir Petrov, União Soviética, 1950) – «A Batalha de Estalinegrado» 55, 85, 198
Staroye i Novoye (Gregori Alexandrov e Serguei Eisenstein, União Soviética, 1929) – A Linha Geral 41, 60, 103, 104, 114, 119, 174, 198, 237, 244, 262
Stop Thief! (James Williamson, Estados Unidos, 1901) 170
Strada, La (Federico Fellini, Itália, 1954) – A Estrada 79, 188, 257, 268
Stranger, The (Orson Welles, Estados Unidos, 1946) – O Estrangeiro 82
Stranger than Paradise (Jim Jarmusch, Estados Unidos, 1984) Para Além do Paraíso 88
Strangers on a Train (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1951) – O Desconhecido do Norte Expresso 44, 84, 169, 170
Stromboli (Roberto Rossellini, Itália, 1950) - Stromboli 259
Student von Prag, Der (Henrik Galeen, Alemanha, 1927) – O Estudante de Praga 82
Suddenly Last Summer (Joseph L. Mankiewicz, Estados Unidos, 1959) – Subitamente no Verão Passado 281
Sunrise (Friedrich Wilhelm Murnau, Estados Unidos, 1927) – Aurora 63, 68, 78, 228
Sunset Boulevard (Billy Wilder, Estados Unidos, 1950) – O Crepúsculo dos Deuses 85, 179, 230
Suspicion (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1941) – Suspeita 50, 257
Sylvester (Lupu Pick, Alemanha, 1923) – A Noite de São Silvestre 73, 81, 117, 153, 172, 185, 258, 275
Symphonie Pastorale, La (Jean Delannoy, França, 1946) – A Sinfonia Pastoral 41, 126, 129, 229, 266

Tagebuch Einer Verlorenen, Das (George Wilhelm Pabst, Alemanha, 1929) – O Diário duma Mulher Perdida 211, 229
Tatary (Pyotr Tchardinine, União Soviética, 1926) – «Os Tártaros» 142
Tausens Augen des Dr. Mabuse, Die (Fritz Lang, Alemanha Federal, 1960) – O Diabólico Dr. Mabuse 114
Tempestaire, Le (Jean Epstein, França, 1947) 262, 263, 264
Testament d'Orphée, Le (Jean Cocteau, França, 1959) – O Testamento de Orfeu 264
Testament von Dr. Mabuse, Das (Fritz Lang, Alemanha, 1933) – O Testamento do Dr. Mabuse 68
Tête d'un Homme, La (Julien Duvivier, França, 1933) – O Preço de uma Vida 125, 258
Thief of Bagdad, The (Raoul Walsh, Estados Unidos, 1924) – O Ladrão de Bagdad 113
Thieves Highway (Jules Dassin, Estados Unidos, 1949) – O Mercado de Ladrões 143, 267, 302
Third Man, The (Carol Reed, Inglaterra, 1949) – O Terceiro Homem 56, 74, 98, 159, 221
Third Voice, The (Hubert Cornfield, Estados Unidos, 1960) – A Terceira Voz 223
Thirty-Nine Steps, The (Alfred Hitchcock, Inglaterra, 1935) – Os Trinta e Nove Degraus 112
Thomas Garner (William Howard, Estados Unidos, 1933) 277
Time Without Pity (Joseph Losey, Inglaterra, 1957) – Tempo Impiedoso 237
Tire-au-Flanc (Jean Renoir, França, 1928) 48
To Catch a Thief (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1955) – Ladrão de Casaca 104

Tokyo Monogatari (Yasujiro Ozu, Japão, 1953) – Viagem a Tóquio 19, 59
Toni (Jean Renoir, França, 1935) – Toni 125
Touch of Evil (Orson Welles, Estados Unidos, 1958) – A Sede do Mal 124
Touchez pas au Grisbi (Jacques Becker, França, 1954) – O Último Golpe 71, 159, 163, 231
Tour, La (René Clair, França, 1928) 180, 194
Traversée de Paris, La (Claude Autant-Lara, França, 1956) – Ao Longo de Paris 86, 221, 302
Treasure of Sierra Madre, The (John Huston, Estados Unidos, 1947) – O Tesouro de Sierra Madre 211, 230, 301
Tricheurs, Les (Marcel Carné, França, 1958) – Os Trapaceiros 104
Trois Télégrammes (Henri Decoin, França, 1950) 157
Tu Enfanteras sans Douleur (Henri Fabiani, França, 1956) 103

Ugetsu Monogatari (Kenji Mizoguchi, Japão, 1952) – Os Contos da Lua Vaga 164, 245, 274
Ultimo Tango a Parigi (Bernardo Bertolucci, Itália, 1972) – O Último Tango em Paris 104
Umberto D (Vittorio de Sica, Itália, 1951) – Umberto D 59, 196, 269, 298
Umi no Koto (Tasaka, Japão, 1966) – «O Lago das Lágrimas» 232
Underworld (Josef von Sternberg, Estados Unidos, 1927) – Vidas Tenebrosas 284, 304

Vacances de Monsieur Hulot, Les (Jacques Tati, França, 1951) – As Férias do Sr. Hulot 163, 168, 188, 223, 224
Valahol Europaban (Geza von Radvanyi, Hungria, 1948) – «Qualquer Parte na Europa» 82
Vampire, Le (Jean Painlevé, França, 1945) 162
Vampyr (Carl Dreyer, Dinamarca, 1930) – Vampiro 52, 234, 264, 310
Van Gogh (Alain Resnais, França, 1948) – Van Gogh 57, 254
Variété (Ewald Andreas Dupont, Alemanha, 1925) – Variedades 102, 140, 237
Varsovie Quand Même (Yannick Bellon, França, 1954) – «Varsóvia Mesmo Assim» 267
Veliki Grajdanine (Frederic Ermler, União Soviética, 1939) – «O Grande Cidadão» 157
Veliki Peredom (Frederic Ermler, União Soviética, 1945) - «A Viragem Decisiva» 125, 198
Veliki Uteshitel (Lev Vladimirovitch Kulechov, União Soviética, 1933) – «O Grande Consolador» 125
Vérité sur Bébé Donge, La (Henri Decoin, França, 1951) – «A Verdade sobre Bebé Donge» 197
Veselye Rebiata (Gregori Alexandrov, União Soviética, 1934) – Os Alegres Foliões 59, 69
Viaggio in Italia (Roberto Rossellini, Itália, 1953) – Viagem a Itália 103, 259
Vida Criminal de Archibald de La Cruz, La (Luis Buñuel, México, 1956) – Ensaio de um Crime 159
Vie du Christ, La (Victorien Jasset, França, 1906) – Vida de Cristo 41
Vie en Rose, La (Jean Faurez, França, 1947) – 278
Vie est un Roman, La (Alain Resnais, França, 1983) – A Vida é um Romance 78
Visiteurs du Soir, Les (Marcel Carné, França, 1942) – Os Trovadores Malditos 135, 265
Vitelloni, I (Federico Fellini, Itália, 1953) – Os Inúteis 48, 60, 79, 103, 163, 168, 188, 190, 265, 269
Vivement Dimanche (François Truffaut, França, 1983) – Finalmente Domingo 88
Vivil Ha Et Barn (Lau Lauritzen Junior e Alice O'Fredericks, Dinamarca, 1949) – «Queremos um Filho» 103
Vivre pour Vivre (Claude Lelouch, França, 1967) – Viver por Viver 55
Von Morgens bis Mitternacht (Karl Heinz Martin, Alemanha, 1920) – Da Manhã à Meia Noite 80
Vostaniye Rybakov (Erwin Piscator, União Soviética, 1934) – «A Revolta dos Pescadores» 168, 200
Voyage à Travers l'Impossible, Le (Georges Méliès, França, 1904) – Viagem Através do Impossível 169
Vozvrachtchenie Vasili Bortnikov (Vsevolod Pudovkin, União Soviética, 1953) – «O Regresso de Vasili Bortnikov» 79
Vstretchny (Serguei Yutkevitch, União Soviética, 1932) – «Contraplano» 145, 147

Weisse Hölle von Piz Palu, Die (Arnold Fanck e George Wilhelm Pabst, Alemanha, 1929) – O Inferno de Piz Palu 79
Westerner, The (William Wyler, Estados Unidos, 1940) – A Última Fronteira 240
Why We Fight (Frank Capra, Estados Unidos, 1942-44) – Porque Combatemos 199
Wild One, The (Laslo Benedek, Estados Unidos, 1952) – O Selvagem 112, 162, 200
Wind, The (Viktor Sjöström, Estados Unidos, 1928) – O Vento 74, 79, 258
Wizard of Oz, The (Victor Fleming, Richard Thorpe, King Vidor, Estados Unidos, 1939) – O Feiticeiro de Oz 135

Wolfen (Michael Wadleigh, Estados Unidos, 1981) - Cidade em Pânico 41
Woman of Paris, A (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1923) – A Opinião Pública 45, 96, 100, 131
Work (Charles Chaplin, Estados Unidos, 1915) – Charlot Aprendiz 53
Woyzec (Werner Herzog, RFA, 1979) - Woyzeck, o Soldado Atraiçoado 263
Wrong Man, The (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1957) – O Falso Culpado 233

Yotsuya Kaidan (Konoshita, Japão, 1949) «Contos Fantásticos de Yotsuya» 282

Zazie dans le Métro (Louis Malle, França, 1960) – Zazie no Metro 104, 237, 302
Zemlia (Alexander Dovjenko, União Soviética, 1930) – «Terra» 49, 79, 103, 133, 188, 266
Zemlia Zhazhdyot (Yuri Raizman, União Soviética, 1931) – «A Terra Tem Sede» 119
Zéro de Conduite (Jean Vigo, França, 1932) – Zero em Comportamento 235, 263
Zhila-Byla Devochka (Victor Eyssimont, União Soviética, 1944) – «Era uma vez uma Rapariga» 159
Zlatye Gori (Serguei Yutkevitch, União Soviética, 1931) – «Montanhas Douradas» 183, 195
Zuyderzee (Joris Ivens, Holanda, 1930) 120, 162, 184, 193, 195

ÍNDICE GERAL

Prefácio à edição portuguesa – Uma linguagem cinematográfica 7

Prefácio 11

Advertência do autor 13

Nota dos editores franceses 15

Nota dos tradutores portugueses 16

Introdução 17

1. Os caracteres fundamentais da imagem fílmica 27
2. O papel criador da câmara 37
3. Os elementos fílmicos não específicos 71
4. As elipses 95
5. Ligações e transições 109
6. Metáforas e símbolos 117
7. Os fenómenos sonoros 137
8. A montagem 167
9. A profundidade de campo 207
10. Os diálogos 219
11. Os processos narrativos secundários 227
12. O espaço 241
13. O tempo 261

Conclusão 289

Anexo I: Nomenclatura dos processos narrativos e expressivos 301

Anexo II: Síntese de Semiologia 305

Comentário das fotografias 309

Bibliografia 313

Índice dos filmes 317